



Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta
Charles University in Prague – Faculty of Education

Katedra výtvarné výchovy
Department of Art Education

Bakalářská práce
Bachelor thesis

Figurální malba v závěsném obraze
Figural painting in hanging picture

Jan Kroutil
Rybníčky 277, Skuhrov nad Bělou, 517 03

3. ročník
3rd year

Specializace v pedagogice: výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání
Specialization in Education: Art Education Oriented at Education

Prezenční studium
Full-time study

Vedoucí bakalářské práce
Head of the Bachelor Thesis
Doc. ak. mal. Zdenek Hůla

Konzultant
Tutor
PhDr. Věra Uhl Skřivanová, Ph.D.

Praha, červen 2014
Prague, June 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem závěrečnou práci vypracoval samostatně za použití literatury uvedené v seznamu literatury.

V Praze dne 20.6. 2014

Poděkování

Děkuji panu doc. ak. mal. Zdenku Hůlovi za tři roky podnětných rad a konverzací nad mou výtvarnou tvorbou, a za inspirativní konzultace bakalářské práce. Dále děkuji paní PhDr. Věře Uhl Skřivanové za odborné rady při ucelování struktury bakalářské práce. A děkuji všem ostatním kantorům za sdílení jejich názorů nad danou problematikou.

Anotace

Kroutil, Jan: Figurální malba v závěsném obraze. [Bakalářská práce] Praha, 2014.

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy. S. 87.

Obsahem bakalářské práce je teoretická úvaha nad možnostmi malířského zobrazení lidské figury a fenoménem závěsného obrazu. Téma je dále aplikováno do edukačně-terapeutické praxe jako námět výtvarné činnosti lidí s mentální retardací. Práce rovněž obsahuje dokumentaci vlastního malířského díla a jeho reflexi.

Klíčová slova: malba, lidská figura, stylizace, výraz, závěsný obraz, edukace, mentální retardace

Abstract

Kroutil, Jan: Figural painting in hanging picture. [Bachelor thesis] Prague, 2014. Charles

University in Prague, Faculty of education, Art education department. P. 87.

A content of the bachelor thesis is a theoretical reflection about possibilities of a painted depiction of a human figure and a phenomenon of a hanging picture. The theme of the figural painting is further applied to an educationally-therapeutic practice as an art activity subject for people with mental retardation. The work also contains a documentation of the author's own painting and its reflection.

Key words: painting, human figure, stylization, expression, hanging picture, education, mental retardation

OBSAH

ÚVOD.....	7
1. TEORETICKÉ ŘEŠENÍ TÉMATU.....	8
1.1. Způsoby malířské interpretace lidské figury vybraných umělců 20. století.....	8
1.1.1. Figura redukována na její základní znaky.....	9
1.1.1.1. Paul Klee, figura jako hravá forma.....	9
1.1.1.2. Jean Debuffet, strukturálně anti-estetická figura.....	12
1.1.1.3. Pablo Picasso, kubistický rozklad figury.....	14
1.1.2. Figura expresivně deformovaná.....	16
1.1.2.1. Jiří Načeradský, groteskní stylizace figury.....	16
1.1.2.2. Francis Bacon, rozrušení a deformace figury.....	18
1.1.3. Figura tvarově založená na smyslové zkušenosti.....	22
1.1.3.1. Lucian Freud, tvarový realismus figury.....	22
1.1.3.2. Zdeněk Beran, hyperrealistická figura.....	25
1.1.3.3. Chuck Close, Gerhard Richter, fotorealistická figura.....	27
1.2. Výrazové možnosti lidské figury jako prostředku v malbě.....	28
1.2.1. Vnější a vnitřní pohyb.....	28
1.2.1.1. Figura v lokomoci.....	28
1.2.1.2. Emocionální drama.....	31
1.2.2. Krása a ošklivost, ideál a přirozenost.....	33
1.2.2.1. Proměnlivá krása aktu.....	33
1.2.2.2. Proměna karikatury od výrazu ošklivosti po formální nadsázku.....	38
1.2.2.3. Přirozenost intimního autoportrétu.....	40
1.3. Fenomén závěsného obrazu.....	44
1.3.1. Vznik, význam a vliv na společnost.....	44
1.3.2. Fyzikální aspekt.....	47
1.3.3. Proměny vlivem autoritativní výrazové formy.....	49
1.3.4. Obraz ‚zavěšený‘ do kontextu.....	54

2. APLIKACE TÉMATU DO VÝTVARNÉ ČINNOSTI.....	53
2.1. Úvod.....	53
2.2. Cílová skupina.....	53
2.3. Volba námětu výtvarného úkolu.....	53
2.4. Prostředí a výběr materiálů.....	54
2.5. Edukační a terapeutické cíle.....	54
2.6. Příprava a zadání výtvarného úkolu klientům.....	55
2.7. Popis průběhu práce jednotlivých klientů – reflexe.....	55
2.7.1. Vlastimil.....	56
2.7.2. Petr.....	58
2.7.3. Radek.....	59
2.7.4. Jaroslav.....	61
2.8. Komparace autoportrétů srovnávací řadou.....	63
2.8.1. Vlastimil.....	64
2.8.2. Petr.....	65
2.8.3. Radek.....	65
2.8.4. Jaroslav.....	67
2.8.5. Závěrečná komparace ‚diptychů‘.....	68
2.8.6. Reflexe celkové tvorby.....	68
2.9. Další možné interpretace tématu aplikovatelné do výuky.....	69
3. VÝTVARNÉ ŘEŠENÍ TÉMATU.....	70
3.1. Výtvarný vztah k tématu.....	70
3.2. Kritickou sebereflexí k progresivnímu vývoji.....	73
3.3. Hledání formy a obsahu.....	76
3.4. Výtvarné řešení tématu.....	78
3.5. Reflexe výtvarného díla.....	81
ZÁVĚR.....	84
LITERÁRNÍ ZDROJE.....	85
OBRAZOVÉ ZDROJE.....	86
INTERNETOVÉ ZDROJE.....	89

ÚVOD

Během studia na katedře výtvarné výchovy jsem začal ve své vlastní výtvarné tvorbě pracovat s lidskou figurou jako ústředním námětem. Motivací pro výběr tématu Figurální malba v závěsném obraze mi tak byla především možnost rozšířit si znalosti o zobrazování lidské figury v kontextu historie umění. Vliv na rozhodnutí měla také moje výtvarná zkušenost s panem docentem Zdenkem Hůlou, který téma vypsál a je vedoucím této práce.

Jak už z názvu tématu vyplývá, jedná se o velmi široké pole, které by vydalo na tučnou knihu. V rámci této bakalářské práce jsem byl nucen zaměřit se pouze na dílčí problematiku tématu. Za pomoci hodnotných a vstřícných konzultací, kterých se mi od ostatních kantorů na katedře výtvarné výchovy dostalo, jsem nakonec vytvořil následující strukturu.

Teoretické řešení tématu jsem rozdělil na dvě části. V první, obsáhlejší, se zabývám v rámci dvou kapitol zobrazením lidské figury v malířském obraze. V první kapitole figuru na základě míry její stylizace rozdělují do tří skupin, které demonstrují figurální malbou osmi vybraných umělců 20. století. Snažím se nejprve proniknout do díla malířů, uvědomit si jejich vztah k figuře a jejími znaky ji následně charakterizovat. Ve zkratce se tedy snažím zkoumat zobrazení lidské figury z formálního hlediska. Druhou kapitolu věnuji výrazovým možnostem lidské figury v kontextu historie umění. Problematiku člením na dva okruhy – v prvním řeším vnější a vnitřní pohyb figury, ve druhém se zabývám problematikou krásy, ošklivosti, ideálem a přirozeností v souvislosti výtvarnými formami. Zde mi jde v podstatě o význam zobrazení lidské figury.

Ve druhé části teoretického řešení zohledňuji fenomén závěsného obrazu. V rámci čtyř podkapitol se snažím závěsný obraz zkoumat z jeho historického a fyzického hlediska, dále se zabývám jeho proměnami vlivem individuálních umělců a část uzavírám úvahou o „zavěšení“ obrazu do kontextu. Druhá část teoretického řešení je výrazně kratší než první, neboť mi je problematika zobrazení lidské figury osobně mnohem bližší.

V didaktickém řešení aplikuji téma do výtvarné činnosti čtyř klientů s mentální retardací. Nejprve vysvětluji volbu cílové skupiny a výběr výtvarného zadání v souvislosti s tématem bakalářské práce. Následně se za pomoci úkolu *dvojí autoportrét* klienty snažím vést k sebereflexi a introspekci, přičemž činnost koncipuji jako edukativní. Poté činnost jednotlivých klientů reflektuji a na základě vzniklých obrazů provádím komparaci pomocí srovnávací řady. Nakonec navrhuji další možné interpretace tématu do výuky.

Ve výtvarném řešení tématu popisuji svůj vztah k tématu a shrnuji své dosavadní výtvarné dílo. To následně kriticky reflektuji a na základě toho se v rámci lidské figury jako námětu pokouším o vypracování osobitého výtvarného díla. To nakonec reflektuji a hodnotím vlastní výtvarný posun.

1. Teoretické řešení tématu

1.1 Způsoby malířské interpretace lidské figury umělců 20. století

V první, teoretické části mé bakalářské práce (dále jen BP) se zabývám lidskou figurou v závěsném obraze z její formální stránky, kterou se na základě míry stylizace jejích znaků snažím zřetelně kategorizovat do tří skupin. Ty jsou reprezentovány výtvarným dílem vybraných umělců, působících převážně ve 20. století, a zaobírajících se v různé míře zobrazením lidské figury. V textech o jednotlivých autoritách se nejprve snažím pochopit na základě jejich výtvarného díla důvody, které je vedly k vytvoření si specifických stylizací figur, a až poté figury podrobuji analýze a charakteristice. V případech některých autorit zmiňuji též možné analogie jejich díla s jinými uměleckými projevy v historickém kontextu.

Stylizace lidské figury

Rozdělení lidské figury jsem prováděl na základě míry jejich tvarové stylizace, neboť to považuji za nejobsažnější odlišovací hledisko. Nejprve je důležité si ujasnit, jak lze stylizaci v tomto případě chápat. Obecnou problematikou stylizace se zabývá Jan Slavík. Začíná tím, že *„o stylizaci se z pravidla mluví jenom v souvislosti s mimetickými stránkami výtvarného projevu“*.¹ Dále uvádí, že *„za stylizaci bývá pokládána jakákoliv nápadnější míra odchylky od nějaké vzorové formy. Tato vzorová forma bývá zpravidla ztotožněna s tím, čemu se obecně říká ‚skutečnost‘“*.²

Následně pak míru stylizace vysvětluje přímo na zobrazení lidské figury jakožto výtvarnou reflexi oné vzorové formy: *„...rozhodování (diváka) se řídí především tím, kolik viditelných vlastností připisovaných ‚skutečné lidské postavě‘ se objevuje také na zobrazení postavy: např. typické tvary (oválný obrys hlavy, obdélníkový obrys těla), typické proporce (které se dají porovnat měřením), detaily (např. jednotlivé části obličeje nebo oděvu, které se dají vyjádřit konstatováním přítomen-nepřítomen, ano-ne) apod. Čím více těchto vlastností na vyobrazení chybí, anebo jsou-li uspořádány jinak, než je zvykem, tím větší míra stylizace je obrazu připisována.“*³

¹ Slavík, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefietiky; 1. díl*. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2011, s. 238

² Tamtéž, s. 238

³ Tamtéž, s. 238

Nakonec vysvětluje důvod k možnému členění různě stylizované figury: „*Stylizace vede k různým vyjádřením téhož, a proto na jejím podkladě vzniká variabilita výtvarných výrazů.*“⁴ Některé tyto výtvarné výrazy zpracovávám v následujících kategoriích.

1.1.1 Figura zredukována na její základní znaky

Figura spadající pod tuto kategorii je obecně zobrazována ve své nejjednodušší znakové podobě, přičemž si stále zachovává rozeznatelnost vnitřních tvarových vztahů.

1.1.1.1 Paul Klee, figura jako hravá forma

Paula Kleea jsem na první místo v této kategorii zařadil především díky užívání prosté znakové zkratky ve figurálních motivech. Abychom se mohli pokusit o pochopení této inklinace, musíme nejprve nahlédnout z širší perspektivy na způsoby jeho myšlení a tvoření.

Na první pohled se nám může zdát, že se jeho prosté čáry, znaky a barevné plochy podobají naivnímu či primitivnímu umění, Klee se však k užití zredukováných forem ve svém přesvědčení o tom, „*že smyslem umění není napodobovat přírodu, nýbrž v tvůrčím procesu objevovat zákony, které v ní vládou*“⁵, dopracoval sám a byl si jich plně vědom. „*Jestliže mé obrazy často působí primitivně, pak je nutno chápat tuto primitivnost jako schopnost disciplinovaně redukovat na nejzákladnější. Je to jen úspornost, nejvyšší znalost profese, tedy protiklad skutečného primitivismu.*“⁶ František Mikš v této souvislosti dodává, že „*dětské, kmenové nebo lidové umění může být pro umělce pouze inspirací, jakýmsi klíčem k vlastnímu parafrázování světa primitivních forem, což [...] může vést k novému estetickému napětí díla, které však bude mít s původním primitivním vzorem málo společného*“.⁷ Zákonitosti skladby plochy a tvarů pak svébytně aplikoval i do obrazů s figurálními náměty, přičemž neustále zohledňoval vztah mezi barvou a formou, jejichž vyváženost měla pro něj



Obr. 1 – Paul Klee
Stigmatizovaný, 1940

⁴ Tamtéž, s. 239

⁵ Pijoan, José. *Dějiny umění; [Díl] 8*. Praha : Euromedia Group; Knižní klub; Balios, 2000, s. 284

⁶ Paul Klee: Aus Tagebüchern; Will Grohmann: Bildende Kunst und Architektur zwischen den beiden Kriegen, Berlin 1953

nejvyšší hodnotu. Své uvažování pak vysvětluje na příkladu lidského těla a jeho komparaci s procesem tvorby obrazu: „*Stejně jako člověk má také obraz kostru, svalstvo a kůži. Je možno mluvit o zvláštní anatomii obrazu. Namalovat obraz na námět ‚aktu‘ neznamená tvořit podle lidské anatomie, ale podle anatomie obrazu.*“⁸

Kleeova výtvarná originalita spočívá podle mého názoru v tom, s jakou svobodomyšlností a přirozeností uvažoval o procesu tvorby a jak tyto myšlenky transformoval na povrch plátna. V obrazech si tak budoval svůj osobitý magický svět, v němž rozehrával vyváženou hru barevných hodnot a rozmanitých forem. Zabýval se abstraktní i figurativní malbou, přičemž na figurativní motivy aplikoval výraznou a leckdy dětsky tvářící se stylizaci. Úplně se tak odklonil od dřívějších výtvarných tendencí, které se urputně zabíraly snahou o zobrazení smyslově (opticky) odpozorované reality, a upozornil na to, že „*naproti tomu zůstalo zanedbáno pozorování a zviditelňování neoptických dojmů*“.⁹ Malovat figuru podle živého modelu se mu dokonce přičilo – „*Moci se jednou provždy obejít bez odporných modelů!*“¹⁰

Klee si tedy neláme hlavu ‚řádným‘ zobrazováním lidské postavy, nýbrž ji redukuje na její nejpodstatnější znaky, a využívá její formu jako další výrazovou možnost pro svou hravou imaginaci (viz. obr. 1). Na fakt, že Kleeovy figury vznikaly částečně v závislosti na tom, jak obraz pod jeho rukama přirozeně ‚rostl‘, poukazuje Gombrich: „*Klee na přednášce v Bauhausu popisuje, jak tvary, které se mu vynořovaly pod rukama, postupně naznačovaly jeho obrazotvornosti skutečný nebo fantastický námět a jak tyto náznaky rozpracovával, když cítil, že dokončení nalezeného ‚námetu‘ pomůže harmonii.* Byl přesvědčen, že takovýto způsob vytváření obrazů je ‚*věrnější přírodě*‘ než jakékoli otrocké napodobování.“¹¹ Postavy většinou vznikají vzájemným působením barev, čistě za pomoci jednoduchých obrysových čar, nebo jemnou kombinací obou předchozích.



Obr. 2 – Paul Klee
Běžec na branku, 1921

⁷ Mikš, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno : Barrister & Principal, 2008, s. 310

⁸ Pijoan, José. *Dějiny umění; [Díl] 8*. Praha : Euromedia Group; Knižní klub; Balios, 2000, s. 284

⁹ Paul Klee: *Wege des Naturstudiums*, Weimar-München 1923

¹⁰ Pijoan, José. *Dějiny umění; [Díl] 8*. Praha : Euromedia Group; Knižní klub; Balios, 2000, s. 284

¹¹ Gombrich, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha : Argo, 2006, s. 578

Obecně bych se Kleeovu figuru pokusil definovat vizuálně jako silně stylizovanou, tvarovanou jednoduchými, leč působivými znaky. Významově pak jako hravou formu pro uplatnění umělcova pohádkově imaginativního světa. Množství různorodých způsobů jejího zobrazení pak nasvědčuje tomu, že umělec nehledal určitý sjednocující typ figury, nýbrž její podobu přizpůsoboval v závislosti na vyváženosti a působení ostatních výtvarných prvků ve vznikajícím obraze (viz. obr. 2).

Díky Kleeově všudypřítomné oproštěnosti forem lze jistou podobnost jeho díla najít také ve spojení s dětskou výtvarnou tvorbou. Klee sám o dětské tvorbě řekl: „*Prapočátky umění nalezneme stejně v etnografických sbírkách jako v dětském pokoji. Nesmějte se. Děti to také umějí, a v tom, že to umějí, vězí velká moudrost.*“¹² Tomuto tvrzení dává za pravdu také Pablo Picasso slovy: „*Každé dítě je umělec. Problém je zůstat jím i poté, co vyroste.*“¹³

Kleeova podoba figur, svou záměrnou primitivností umožňující zprostředkovat zprávu univerzálním způsobem, ve mně evokuje naléhavost sdělení objevující se v pravěkém umění. Malba lidské figury, datující se už do období mladší doby kamenné, sloužila však autorům jeskynních maleb v Lascaux či Altamire spíše rituálním účelům. Prosté zobrazení nicméně v obou případech vyznívá stejně působivě.

¹² **Paul Klee:** Aus Tagebüchern; Will Grohmann: Bildende Kunst und Architektur zwischen den beiden Kriegen, Berlin 1953

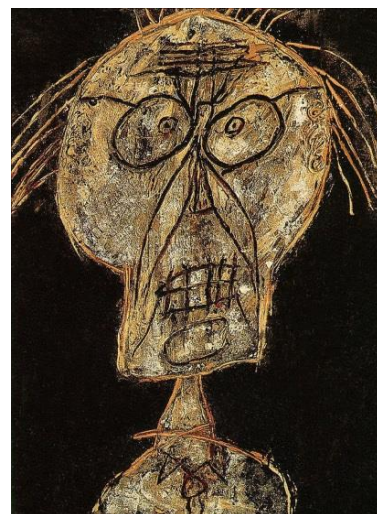
¹³ **Brainy Quote:** Pablo Picasso Quotes. [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/p/pablopicas104106.html>

1.1.1.2 Jean Dubuffet, strukturálně anti-estetická figura

Za svůj celoživotní revoltující postoj vůči tehdejší scéně výtvarného umění, naprostý odklon od dobových malířských konvencí a tvůrčí originalitu by si francouzský umělec možná zasloužil označení anarchistického individualisty (v nepejorativním smyslu). Dubuffeta jsem do první kategorie definující výtvarné pojetí figury zvolil jednak právě pro jeho nepopiratelnou jedinečnost v tomto směru, jednak kvůli jeho vztahu k výtvarné tvorbě lidí s mentálním postižením.

Ve svých textech často kritizoval umělecké intelektuály pro jejich neschopnost jasnozřivosti a nedostatek spontánnosti ve výtvarném díle, které lze dosáhnout jen skrze jím prosazované tendence. Tvrdohlavě odmítal přijmout společností nastavené dobové estetické hodnoty a model krásy, a jako jednotlivec v protikladu k institucím nemohl jinak než se stavět do opozice. V jeho obrazech tak vzniká úplně nová estetika, prostupující strukturou plátna a promítající se tak i do podob groteskních figur.

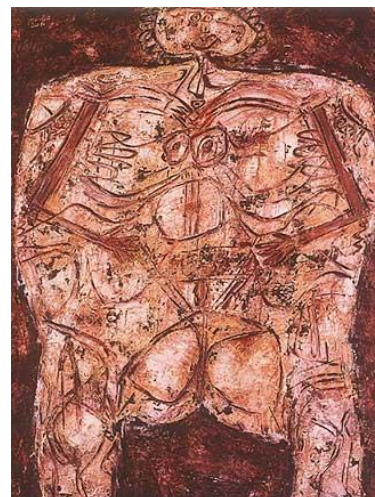
Nedílnou a charakteristickou součástí Dubuffetovy tvorby se stalo experimentování s rozmanitými (většinou přírodními) materiály, jakožto jeden z dalších projevů jeho tvůrčího novátorství. Jeho oblíbenou metodou bylo např. slučování písku s olejovými barvami a následné aplikování směsi pastózním stylem na plátno. Důraz, jenž Dubuffet kladl na materiální podstatu své malby popisuje výstižně Jan Kříž: „*Vrstva barevné hmoty začala být nanášena špachtlí nebo nožem, lita, vrstvena, rozrývána, a proškrabována násadou štětce. Objekt byl nově pojat myslí jako syntéza vši zkušenosti, nově tvořen ve hmotě barvy. ... Nejen obecný ikonický znak a výraz tvaru barvy, ale i asociativní význam barevné hmoty je to, co podstatně určuje povahu obsahu. Přenesení těžiště z formy do látky dovoluje otevřít nové oblasti zkušenosti.*“¹⁴ Nutkání si na povrch sáhnout a souznít tak s malířovým pohybem je sugerováno výraznou plasticitou hmoty, která nás zároveň nutí ji vnímat jako součást výtvarné hodnoty obrazu, stejně tak jako přiznané a zanechané gesto ruky, mnohdy definující Dubuffetovy postavy.



Obr. 3 – Jean Dubuffet
*Dhotel s meruňkovým
nádechem, 1947*

¹⁴ **Kříž, Jan.** *Jean Dubuffet*. Praha : Odeon, 1989, s. 24

Tyto výrazové tendence, které zcela ovládly Dubuffetovu tvorbu, malíř souhrnně nazval Art Brut neboli *umění v syrovém stavu*. Jan Baleka toto označení (fr. brut – hrubý, drsný) definuje jako „*termín, jímž po 2. světové válce Dubuffet označil přímou a spontánní (nikoli však brutální) tvorbu dětí, duševně chorých, tělesně postižených, vězňů, lidí žijících v sociálních útlacích apod. – bez uměleckého vzdělání*“.¹⁵ Dubuffet totiž začal v rámci záliby vyhledávat a shromažďovat tvorbu výše zmíněných typů lidí, a když Německý doktor Hans Prinzhorn v roce 1922 zveřejnil svůj výzkum, sepsaný v knize *Výtvarné projevy duševně chorých*, měly jeho poznatky na Dubuffeta silný vliv.



Obr. 4 – Jean Dubuffet
Z cyklu *Těla dam – Krvavá krajina*, 1950

Nyní se můžeme pokusit analyzovat Dubuffetovu figuru. Malíř při jejím ztvárňování popsal vlastní proces tvorby: „...*maluji-li podobu člověka, zdá se mi dostačující, jestliže má malba dá představu o tom, co je to být člověkem, bez nahodilých zvláštností, které jsou marné*“.¹⁶ To potvrzuje jeho všeobecnou snahu o syntézu zobrazovaných postav, které dosahoval pomocí výrazné groteskní zkratky (viz. obr. 3), v základě šlo o tu samou věc i v kubistické syntéze, což rozvádím v poslední části této kapitoly. Stojící si za svým radikálním přesvědčením o individuálně zhodnocených výtvarných kvalitách a inspirován spontánní tvorbou výtvarných „nevzdělců“ uplatňuje Dubuffet v obrazech dětsky naivní, leč působivě konstruovanou figuru. Její znaky jsou proměnlivě redukovány v závislosti na použité technice a na výrazu, jehož chtěl malíř dosáhnout. V zásadě však Dubuffet využívá zjednodušených prvků k dosažení maximální výmluvnosti: „*Odmítněme upachtěné práce. [...] není lidské, aby se člověk trápil tam, kde to není třeba, je mu vlastní snaha [...] využít každé vhodné příležitosti, jak udělat práci snazší a přitažlivější*“.¹⁷

Dubuffetova figura ale ve své vnitřní struktuře nemusí být snadno čitelná, často je vlivem zrnitosti textury rozrušená, a její části se ztrácí ve změti gestických čar, přesto lze v jejích obrysech pozorovat základní geometrický útvary. Silný nános barvy Dubuffetovi umožnil tvořit čáry a linie gestickým vyrýpáváním do povrchu obrazu (viz. obr. 4). Tvar groteskně

¹⁵ **Baleka, Jan.** *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha : Academia, 1997, s. 29

¹⁶ **Dubuffet, Jean.** *Prospectus aux amateurs de tous genres*. Paříž : autor neznámý, 1946, s. 77

¹⁷ Tamtéž, s. 65

bizarních figur tvoří přirozený trojúhelník se syrovostí materiálů a podmanivostí barev, čímž tak autor s jistou dávkou existenciálního sarkasmu komentuje úzkostlivou otázku lidského bytí a jeho promítnutí do malířského obraz. Svěrázně tak uchopuje a řeší problematiku evropského směru Nové figurace.

V závěru bych ještě vyzdvihl to, jak se Dubuffet staví proti věrně zobrazivému provedení obrazu: „*Malba se mi zdá být nezajímavá, nejedná-li se o opak (toho, co malíř vidí), dopřát si podívané, kterou malíř chce vidět, protože se s ní nemůže potkat jinak, než když ji sám vytvoří. Malíř právě naopak místo aby maloval to, co vidí, jak mu to přikazuje špatně informované publikum, udělá dobře, bude-li malovat to, co nevidí a touží vidět.*“¹⁸

1.1.1.3 Pablo Picasso, kubistický rozklad figury

Lidská figura byla otci kubismu Picassovi motivem už od počátků jeho dlouholeté a tematicky pestré umělecké tvorby. Během tíživě existenčního „modrého“ a poklidně cirkusového „ružového“ období uplatňuje expresionisticky laděné, ale i přes jistou stylizaci poměrně realistické figury, volně navazující na postimpresionismus.

Mne však mnohem více zajímá figura z pozdějších let, kdy se Picasso jal hledat nové tvarové zákonitosti, které by uspokojily jeho věčně novátorskou mysl. Figura si prošla důsledným rozkladem analytického kubismu, nahlízející na zobrazovanou postavu z několika zorných úhlů, čímž se nadobro zpřetrhaly dosavadní zobrazovací



Obr. 5 – Pablo Picasso
Žena s mandolínou II, 1910

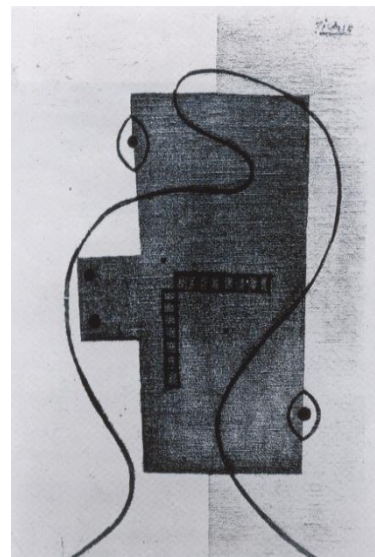
konvence, založené na zákonech perspektivy. Pro figuru to znamenalo kompletní redukci tvarových jednotek, mnohost pohledů pak způsobila to, že se kvůli rozpadu celistvosti figury divákovi znesnadnilo její čtení. Picasso spolu s Braquem „zavrhli obrysovou kresbu [...] a začali věnovat větší pozornost plochám vymezujícím objemy než objemům samotným.“¹⁹ V malbě se to pak projevilo tvarováním pomocí ‚vysekávaných‘ ploch neboli

¹⁸ Kříž, Jan. *Jean Dubuffet*. Praha : Odeon, 1989, s. 78 (z Dubuffetova textu „Trh na preludy“)

¹⁹ Pijoan, José. *Dějiny umění; [Díl] 8*. Praha : Euromedia Group; Knížní klub; Balios, 2000, s. 129

„fazet“. Navíc nebrali ohled na působení světla a atmosférických účinků, což jim umožnilo zobrazit postavy v jejich stabilních podobách (obr. 5).²⁰

Lidská postava dospěla v pozdním období Picassova a Braquova kubistického hnutí do stádia téměř geometrizující redukce tvarových prvků – syntetického kubismu. Pokud se analytický kubismus snažil o naprosté rozbití figury, což je princip ve své podstatě stále založený na smyslovém odpozorování modelu, v syntetickém kubismu od tohoto principu oba umělci upustili a jejich pozornost upoutalo na modelu to, co bylo podle jejich přesvědčení klíčové pro jeho samotnou existenci. Tak vznikl např. Picassův obraz z roku 1928 *Hlava* (obr. 6).



Obr. 6 – Pablo Picasso
***Hlava*, 1928**

Zdá se mi, že tehdejší námět lidské figury jako reflexe člověka samotného, promítajícího do ní jak určité výtvarné hodnoty, tak i důkaz o své existenci, pokorně v tomto ohledu ustoupil kubistům do pozadí, podobně jako u figury Paula Klee, a byl pohlcen kubistickými transformacemi, které jej s radikální vervou uchopily jako vhodnou formu, nabízející široké pole pro uplatnění jejich výtvarné tvořivosti.

Při zamyšlení se nad kubistickou reformou konstruování tvarů a objemů shledávám určitou analogii se zobrazováním postav v umění starověkého Egypta. Vždyť tehdejší umělci představitelé jednali podobně, když vytvářeli a po několik tisíc let upjatě dodržovali své zobrazovací principy, spočívající v natočení jednotlivých částí těla podle toho, v jakém úhlu je považovali za nejdůležitější. Díky vznešenosti a řádu přirozeně působící deformace těla – obličej, pánev a dolní končetiny zepředu, oči, ramena a trup z profilu – navíc Egyptany podložená rozumem, je svým způsobem někde na půli cesty k důkladnému rozkladu kubismu.

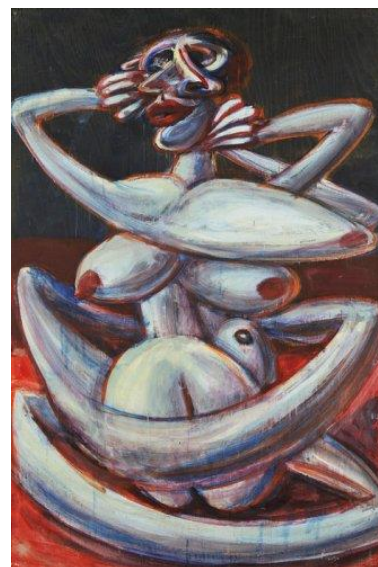
²⁰ Tamtéž

1.1.2 Figura expresivně deformovaná

Pod druhou kategorií spadá středně stylizovaná figura (její tvarové znaky jsou stále dobře čitelné), přičemž je volně deformována v závislosti na výtvarném cítění každého tvůrce.

1.1.2.1 Jiří Načeradský, groteskní stylizace figury

Osobitým představitelem České grotesky a Nové figurace byl bezpochyby malíř Jiří Načeradský. Důvod mého výběru je tedy poměrně jasný – svou celoživotní inklinací ke ztvárňování dráždivě stylizovaných figur, především ženského pohlaví, se staví mezi významné autority tohoto oboru. On sám to vysvětlil slovy: „...důvodem byla rebelie proti zdejšímu dobovému proudu. Hoši ze strukturální abstrakce vyznávali pouze hnědou, šedou a nefigurálno. Já hájil klasickou figurativní malbu a barvy.“²¹



Obr. 7 – Jiří Načeradský
Snívá a rotující, 1987

Mezi lety 1959 až 1970 namaloval figurální obrazy inspirované sportovními fotografiemi z tehdejších novin. Načeradský to vysvětluje tím, že jiné typy fotografií (např. politická fotografie) nebyly výtvarně tak zajímavé. Nahé mužské i ženské postavy, zachycené v pohybu, zpodobnil v nádechu monochromatickosti lehce stylizovanou, ale stále realistickou formou. Od roku 1971 se Načeradského tvorba začala výrazně měnit, a to jak po formální – deformující, tak i po barevnostní – expresivní – stránce obrazu, přičemž neopouštěla figurální námět. Zprvu malíř vytváří geometrizující strojové organismy, které vysvětluje jako „stroje, které nás zpracovávají navzdory našim iluzím“,²² načež na základě těchto tvarových změtí vznikají první figury ‚kudlankovitého‘ typu. Fantaskní ženské postavy, zdůrazněné bujarými ňadry a genitáliemi, dostávají až grafickou formu inspirovanou americkým pop-artem. Malíř začíná také stále častěji uplatňovat symetrickou kompozici. Později tuto figuru osobitě přetransformuje do bizarních hmyzoidních kreatur, nacházející inspiraci v dokumentárních pořadech o přírodě, a tedy hlavně o kudlankách. Na

²¹ Artlist – Centrum pro současné umění Praha: Jiří Načeradský. [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: <http://artlist.cz/index.php?id=1234>

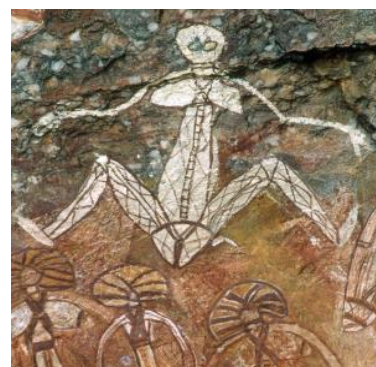
chvíli se vrací expresivní plasticita objemů (obr. 7), načež je opět vystřídána tvarováním figury v plochách, s důrazem na obrysovou linii, což autorovi vydrží v podstatě až do smrti. Do roku 2001 Načeradský vytváří figurální variace kombinující jeho dosavadní umělecký výraz a náměty, nově se pak objevuje série mužských postav inspirovaná staticností archaického kúra, a čistě geometrizující, tvarově zredukované figury s vyváženou kompozicí a potlačenou barevnou stránkou obrazu.

Celoživotní výtvarná inklinace Načeradského k figuralismu mu umožnila tvořivě zkoumat různé výrazové způsoby, kterými tak reagoval na umělecký i běžný svět kolem sebe. Pokládal jsem za nutné shrnout jeho starší tvorbu, z pohledu mého zkoumání však shledávám nejpozoruhodnější díla, jež vznikla v období první dekády třetího tisíciletí. V této pozdní fázi Načeradský dospívá k expresivně laděným postavám, tvarovaným převážně v barevných plochách, skrze agresivní ostrost a výrazné obrysové čáry, které malíř hojně používá také ve světlých odstínech. Figury jsou výrazně barevné, většinou však monochromatické. Agresivní erotičnost v podobě sexu je navozená dynamičností dramatických póz (či jakousi „pružností“). Načeradského naléhavá stylizace, do které se promítá jeho upřímné a neúprosné výtvarné cítění, deformuje figuru bizarní protáhlostí jejích tvarů. Tvarová agresivita a zdánlivá ledabylost obrysových čar pak dodává groteskním figurám na niterném životě. Není tedy divu, že se Načeradský stal představitelem české grotesky. Jako ukázkou jsem vybral jeho obraz *Na lovu* (obr. 8).

Načeradský přiznává inspiraci pravěkým soškami buclatých Venuší. Některým typům jeho figur bych přisoudil také jistou podobnost se skalními malbami australských domorodců. Např. ženská postava s názvem



Obr. 8 – Jiří Načeradský
Na Lovu, 2010



Obr. 9 – Australští domorodci
Barrgin (žena boha blesku), 1964

²² **Český rozhlas:** Jiří Načeradský: „Obraz zůstane vždycky...“. [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/635721

Barrginj, nacházející se uvnitř skalního převisu Anbangbang v Národním parku Kakadu a dokončená v roce 1964 jedním z členů klanu Badmardi (obr. 9), podle tamní legendy porodila bohovi blesku jistý druh červenomodré kobyly.²³ Výjev tedy evokuje svým provedením a zdůraznění ženských tělesných znaků Načeradského kudlanky nejen formálně, ale také určitým symbolickým způsobem.

1.1.2.2 Francis Bacon, rozrušení a deformace figury

Za nejzajímavější autoritu pro mnou zkoumanou problematiku považuji významného figuralistu 20. století, Francise Bacona. K nahlédnutí a pokusu o pochopení jeho postoje k umění, tvorbě, realitě, člověku a jeho existenci, jež by mi následně umožnil analyzovat jeho způsob zobrazování figury, jsem se rozhodl založit následný text primárně na jeho rozhovorech s uměleckým kritikem a kurátorem Davidem Sylvesterem.

Baconova nezaměnitelná malířská naléhavost, kterou vtiskával do svých nervy drásajících, brutálně znetvořených postav, ho kategorizovala na předního evropského umělce tvořícího v tendenci Nová figurace. Všude přítomná sugesce pocitu násilnosti, agresivity, bolesti či deprese, ať už stimulovaná syrovou barevností nebo tvarovou stránkou v podobě zkroucených těl a končetin situovaných do mnohdy extrémních fyzických poloh, nutí diváka hledat za těmito vlastnostmi přítomnost smrtelnosti či hrozby násilí. Bacon toto nepopírá, obecně však jejich zdroji přisuzuje jiné stanovisko: „*Ale tahle násilnost v mém životě, násilnost, s níž jsem se dennodenně setkával* (válečný stav na Britských ostrovech, meziválečný Berlín), *je podle mě něco jiného než násilnost v malbě. Když mluvíme o násilných barvách, nesouvisí to s násilím ve válce. Souvisí to s pokusem zachytit násilnost vlastní reality.*“²⁴ Nešlo mu ani o to, ať se to může zdát zjevné, zachycovat nějaké hluboké emoční prožitky svých postav. Násilnost byla pro něj jen výrazová forma, kterou používal, aby se subjektivně vnímanou realitu pokoušel zachycovat. „*Snažil jsem se vždycky vyjádřit věci tak přímo a*



Obr. 10 – Francis Bacon
Dvě figury, 1953

²³ **Parks Australia:** Rock art. [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: <http://www.parksaustralia.gov.au/kakadu/plan-your-trip/rock-art.html>

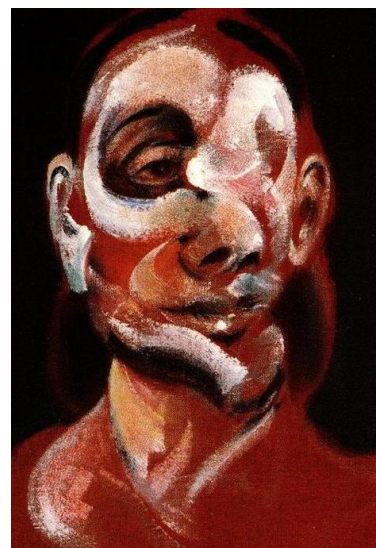
²⁴ **David Sylvester, Francis Bacon.** *Rozhovory s Francisem Baconem: 1962-1979.* Praha : Arbor Vitae, 1999, s. 75

syrově, jak to jen jde, [...] když se něco z toho bezprostředně (na obraze) zachytí, v lidech to vzbuzuje pocit hrůzy.“²⁵ Realista Bacon chápal existenci člověka v nadneseném slova smyslu jako zbytečnou, ve vztahu s její pomíjivostí. Když bychom podle něj pak označili existenci jako jednu stranu mince, tak s ní spojená smrt je přirozeně její druhá strana. Podle mého názoru však, ať už se snažil z vnějšku působit sebeklidněji, Bacon do díla promítal těžkou subjektivní emocionalitu. Přinejmenším smrt okolo něj, ukončující životy ať už jeho milence George Dyera či blízkých přátel, se do díla nepochybně promítla svou děsivou nevyhnutelností.

Zobrazovanou figuru často izoluje od svého „přirozeného pozadí“ a dosazuje ji do vykonstruovaného, někdy barevně agresivního interiéru. Postavy buď sedí pro portrét (často s jednou nohou na stehně druhé), pohybují se ve zkroucených polohách (většinou odkaz na Muybridgovy fotografie zachycující lidi a zvířata v pohybových fázích, obr. 10), leží na posteli a ve zběsilém klubku kopulují, nebo se nachází v různých narativních variacích, který se však Bacon paradoxně snažil potlačovat.

Deformační řád tvarů Bacon dobře vysvětluje při popisu jeho mnoha portrétů přátel: „*Chci jejich vzhled zdeformovat až k nepoznání, ale tou deformací se dostat zpátky k zachycení jejich vzhledu*“ – viz. obr. 11).²⁶ Při portrétování postupoval netradičním postupem – osoby si tím, že je nějakou dobu znal, dobře zapamatoval, a samotnou malbu pak prováděl sám v ateliéru. Jako pomůcka pro ověření si jejich podoby sloužily fotografie osob.

Proti ilustrativnímu způsobu zobrazení, ať už více či méně věrně přibližujícímu se běžné „realitě“, se výhradně stavěl: „...co se snažím pořád narušovat, je ta údajná věrnost (toho zobrazení), protože mi připadá nezajímavá.“²⁷ V souvislosti s tímto výrokem lze spojit i jeho postoj k filmu a fotografii, jakožto novým způsobům zachycení reality. Jestliže jsou tyto nástroje schopny snadno a dokonale zobrazit podobu člověka, tak podle něj nemá smysl se o to dále pokoušet v malbě. Malíř musí hledat jiné způsoby, jak toho docílit, aniž by ho věrně zobrazoval. Sám fotografii používal, ale tvary vždy přetvářel.



Obr. 11 – Francis Bacon
Tři studie Muriel Belcherové, 1996
(prostřední panel)

²⁵ Tamtéž, s. 44

²⁶ Tamtéž, s. 39

Dalším objem deformujícím faktorem, jenž dodával figurám současně na oné existenční naléhavosti, byla jakási ‚kontrolovaná náhoda‘, kterou Bacon uplatňoval dvojím způsobem. Jednak v podobě nahodilých zásahů na plátno, k čemuž nepoužíval jen prudké pohyby štětce, nýbrž i pastózně aplikovanou barvu, roztíranou hadrem, a velmi často ji také cákal či házel na plátno z dálky (obr. 12). Druhý způsob, podle mého názoru více vzrušující, spočíval ve snaze o využití nepředvídatelnosti většinou širokého štětce a jeho barevné stopy, kterou zanechával. Bacon pomocí tohoto jevu, spočívajícím v úplném oproštění se od vlivu rozumové kontroly nad tvorbou, dosahoval nahodile cílených, ‚iracionálně‘ vzniklých forem: „...nevím, jak tyhle specifické formy vznikají. [...]



Obr. 12 – Francis Bacon
Tři studie pro Ukřižování, 1962
(prostřední panel)

Vím, co chci udělat, ale nevím jak to udělat.“²⁸ Vytvořil tedy bezmyslenkovitě nějaké tvary, které posléze reflektoval (racionálně) zpětnou kritikou za pomoci vlastních instinktů skrze estetické měřítko. „...a pak se samozřejmě zkusím dostrkat tyhle iracionální tvary k tomu, co jsem chtěl původně udělat.“²⁹ Dále pokračuje: „...v mém případě všechno malování [...] podléhá náhodám. V duchu to vidím předem před sebou, [...] ale málokdy to pak provedu tak, jak jsem to předem viděl. Představa se transformuje během práce s barvami.“³⁰ Jak se mu tento princip osvědčoval při malování podoby portrétovaného, vysvětluje na příkladu: „Jednou jsem třeba namaloval něčí hlavu, a to, co tvořilo oční důlky, nos, ústa, tak to byly, když jsem to analyzoval, jen tvary, které neměly s očima, nosem, ústy, nic společného; ale jak barva postupovala z jedné kontury do druhé, vznikala podoba té osoby, kterou jsem se snažil namalovat.“³¹ Velkou část obličejů a těl jeho postav pak tvoří hutně pastózní, nahodilé barevné stopy: „Stěžejní prvky tvaru vzniklé náhodně se zdají organičtější a působí nevyhnutelněji.“³² Tomu ostatně napomáhalo, a z maleb je to přímo cítit, Baconovo velké úsilí vkládané do tahů štětce, když se snažil vyjádřit intenzitu svých pocitů.

²⁷ Tamtéž, s. 113

²⁸ Tamtéž, s. 97

²⁹ Tamtéž, s. 97

³⁰ Tamtéž, s. 16

³¹ Tamtéž, s. 12

³² Tamtéž, s. 112

Z technického hlediska lze Baconovu figuru rozdělit na dvě části v závislosti na míře čitelnosti. „Čitelnější“ část figury vychází z mírně stylizovaných, v obrysové linii jakoby zaoblených tvarů, disponující nevalným množstvím detailů. V různé míře deformovaná ‚rozrušená‘ část je pak definována zvlněnými, ostře lomenými či úplně rozrušenými tvary (obr. 13). Absence detailů je nahrazena zmíněným prostupováním barev a kontur, vytvářející zdání skutečných rysů a zároveň odlehčující celkovou formu. Ve svém spojení pak tyto dvě části působí úžasně vyváženým a dynamickým dojmem. Z technického hlediska je povrch, nejčastěji v obličeji, tvořen nahodilými, texturou plátna zvýrazněnými šmouhami. Domnívám se, že ‚riziko‘ náhody, kterému se Bacon rozhodl směle čelit a mocí intuice přetvořit do jedinečných útvarů, do sebe promítá jeho postoj ke své existenci, tak i k oné násilnosti reality.

Baconovo dílo má svým naléhavým a intenzivním výrazem na diváka velmi silný psychologický účinek. Co Bacon chápal jako pokus o výtvarné ztvárnění běžné reality, na diváka působí známkou násilnosti a bolesti. Co Bacona barevně vzrušovalo - maso, si divák spojuje s přítomností smrti. A takto bych mohl pokračovat. Důležité však je, že tento génius dokázal skrze své individuální prožívání a vnímání ztvárnit uchopenou lidskou figuru jako nikdo před ním. Na závěr bych uvedl citaci Vincenta van Gogha: *„Pro mne jsou skuteční malíři ti, kteří věci nemalují, tak jak jsou, suše je analyzují, ale tak jak je cítí. Toužím dospět k takovým deformacím, které vyjadřují můj cit.“*³³



Obr. 13 – Francis Bacon
Triptych Srpen 1972, 1972
(levý panel)

1.1.3 Figura tvarově založená na smyslové zkušenosti

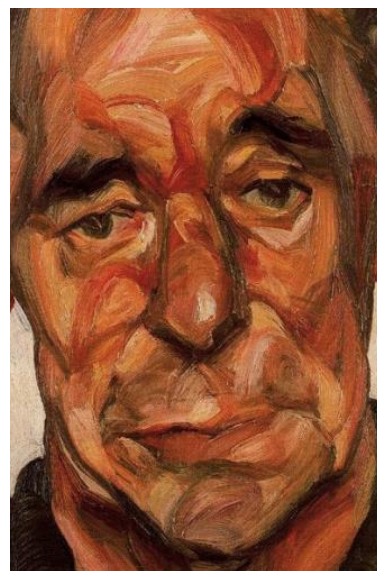
Do poslední kategorie patří výtvarné zobrazení figury, které se svou úrovní tvarových informací více či méně přibližuje její reálné, smyslově vnímané podobě.

1.1.3.1 Lucian Freud, tvarový realismus figury

Jako prvního jsem se rozhodl do třetí a poslední skupiny figuralistů, díky svému bezprostřednímu vztahu k zobrazovanému lidskému tělu a minimalizaci tvarové zkratkovitosti, zařadit významného malíře Luciana Freuda.

Freudova malba dle mého názoru nestaví před diváka tak náročnou interpretační míru, jako tomu je např. u díla Francie Bacona. Celoživotní zaujetí lidskou figurou a nutkání ji zpodobnit na plátně nám Freud zprostředkovává v podstatě jakousi životopisnou formou, zintenzivněnou pronikavým pojetím fyzičnosti člověka. „*Má práce je autobiografická. Je to pokus o záznam.*“³⁴ Svým zkoumavým pohledem dokázal lidi bedlivě studovat a promítnout na plátno jak jejich fyzickou, tak vnitřní stránku. V obrazech se mu dařilo současně zachycovat samotný proces jeho intenzivní observace. „*Jediný způsob, jak jsem mohl pracovat, bylo využít absolutní maximum schopnosti pozorování a koncentrace, jaké jsem byl schopen nashromáždit.*“³⁵ Z jeho maleb mne pak uchvátily především nahé figury (od 2. poloviny 60. let) a portréty obličejů (od 2. poloviny 50. let).

Freudův silný pozorovací smysl pro tvarové jevy ve většině pozdějších děl téměř vytlačil silnější znakovou zkratkovitost zobrazovaných figur. Jejich vysoký tvarový realismus však diváka nenudí, expresivní pojetí malby ho naopak činí životným. Přítomná je osobitá stylizace proporcí, mírně deformující různé části těl (znatelnější je to především v oblasti hlav portrétovaných – obr. 14). Svou roli v tom určitě hraje úhel pohledu, ze kterého se Freud na své modely díval. Toto pozorovací stanovisko je někdy tak zvláštně ‚nahnuté‘, že způsobuje mírnou



Obr. 14 – Lucian Freud
John Deakin, 1964

³³ Vincent van Gogh: Briefe an seinen Bruder, Amsterdam 1914

³⁴ Brainy Quotes: Lucian Freud Quotes. [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: http://www.brainyquote.com/quotes/authors/l/lucian_freud.html

³⁵ Tamtéž

distorzi a svou neobvyklostí na sebe diváka upozorní; tím se ale jen utvrzuje intenzita vztahu mezi Freudem a jeho modelem. „*Malířova obsese jeho modelem je dostatečná k tomu, aby ho dohnala k práci.*“³⁶ Toto silné pouto se promítá v podstatě do každé Freudovy figurální malby. Odevzdanost modelů malíři a jeho výtvoru z některých obrazů přímo číší. Pocit obnaženosti nahých těl zdůrazňuje přímé nasvětlení, odkrývající tak nesmlouvavě všechny intimní partie. Intenzivní osvětlení také způsobuje optické vystoupení objemů do popředí, skromné stíny umístěné kolem obrysů těla pak svou tmavostí dokonají efekt plasticity. Pózy, jež nahé modely zaujímají, v daném prostředí Freudova oprýska-ného ateliéru mohou navozovat pocit teatrálnosti. Nepůsobí sice strnule, nicméně určitá obscénní nahota vnáší do scén mírnou rozpačitost při pozorování. Divák si uvědomuje, v jak zvláštní situaci se model při pózování vlastně nachází (obr. 15). Vyplývalo to také z praxe - na své modely byl Freud poměrně přísný, musely před ním vydržet pózovat leckdy v nepohodlných pozicích dlouhé hodiny; byl to nicméně čas potřebný k tomu, aby mohl umělec vstřebat osobu též z psychologického hlediska. „*Čím déle se na objekt díváte, tím se stává abstraktnější a zároveň, ironicky, reálnější.*“³⁷ Skrze své nutkání zobrazit nahé lidské tělo svůj a um vystihnout podobu individuálních lidí Freud v první polovině šedesátých let rozvíjí v podstatě nový žánr – akt portrét, či nahý portrét.



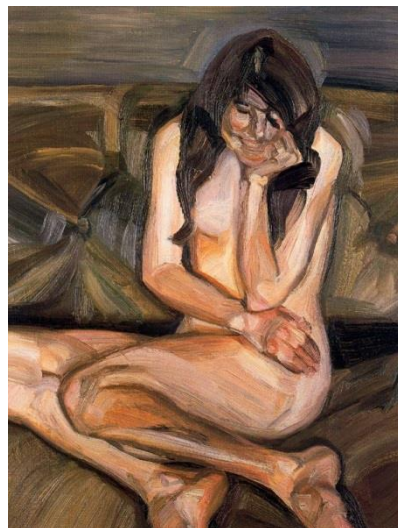
**Obr. 15 – Lucian Freud
Rose, 1978/9**

Nějakou dobu po rozvodu se svou druhou manželkou (1959), jenž ho značně psychicky poznamenal, se Freud začal intenzivněji koncentrovat na svou malbu. První návštěva Baconova ateliéru v Londýně roku 1945 byla později pro jeho tvorbu klíčová. Tehdy si už nějakou dobu uvědomoval, že jeho uhlazené malbě chybí určitá procítěnost či expresivita, jelikož svým výrazem působí až příliš popisně. Na Baconově malbě ho zaujala spontánní uvolněnost tahů a silná pastozita barev. Freud vyměnil užší štětec za širší, dovolující mu větší gestický rozmach. S uvolněností už si přeci jen občasnou redukci znaků v různých partiích figury dovolil, ale to jen proto, aby ji učinil ještě více životnou (obr. 16).

³⁶ Tamtéž

³⁷ Tamtéž

Co mě osobně fascinuje nejsilněji, je právě Freudův způsob vytváření povrchů hmotných věcí, objevující se s počátkem užívání silnějšího štětce a volnějšího, neuhlazeného tvarování objemů (v porovnání s Freudovým dřívějším stylem). Kombinace širokých, expresivních tahů a pocit z naprosté jistoty jejich vedení na plátně, navozuje i přes jejich hrubou skladbu téměř iluzivní dojem, jenž však působí stále svěže a přirozeně. „*Chci, aby pro mne barva pracovala jako maso.*“³⁸ Freudovy figury tak působí pohlcujícím dojmem jakési alternativní existence v realitě jeho obrazů. Téměř neuvěřitelná úspornost tahů definuje a zdůrazňuje vytyčené objemy těl, suverénně konstruované v prostoru obrazu. Přitom Freud nějak výrazně neubírá na tvarové realističnosti. Drsnost textury, tvořená pastózními nánosy barvy (jejich fyzickou plasticitu Freud někdy přímo využívá k vymodelování daného jevu – např. proud vody, občasné doplňují zanechané zbytky barvy v podobě cářů a rozdrolených žmolků.



Obr. 16 – Lucian Freud
Smějící se nahá dívka, 1963

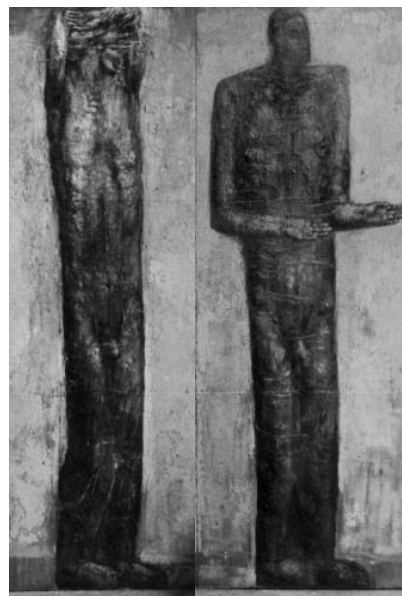
Určitou shodu ve Freudově přístupu k realitě lze najít už v renesanci, kde umělec subjektivně prosazoval *realismus přímé smyslové zkušenosti*,³⁹ a později s Courbetovým mottem „maluj, co vidíš“. Důsledný způsob, jakým Freud pracuje s prostorem v obraze, se blíží Cézannově principu. Jasně si uvědomujeme důraz kladený na vztahy mezi prostorem a subjekty v něm, a mezi subjekty navzájem. Je to též princip ‚budování‘ objemů, k němuž Freud dospěl za pomoci iluzivních vlastností malby (plastičnost lidských těl). Cézanne ho navodil spíše pocitově, v podstatě ale tvořila tato hodnota klíčovou roli v tvorbě obou dvou. Další podobnost s Freudem bych přisoudil Albrechtu Dürerovi. Silně individuální, popisný přístup, který oba malíři zaujímali vůči světu zkoumanému skrze malbu, se v jejich obrazech projevuje intenzivní, upřenou pozorností na zobrazované subjekty. Oba umělci mimo jiné využívali tvarově plný realismus k zobrazení figury.

³⁸ Tamtéž

³⁹ **Baleka, Jan.** *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika).* Praha : Academia, 1997, s. 307

1.1.3.2 Zdeněk Beran, hyperrealistická figura

Zdeněk Beran se jako typický figuralista označit zcela zřejmě nedá. Důvodem jeho zastoupení v této poslední kategorii je právě jeho „skromné“, ale o to jedinečnější chápání a zobrazování člověka v obraze. Nejprve ale musím představit a letmo shrnout jeho výtvarné dílo. Beranova tvorba, vnikající pod útlakem tíživého komunistického režimu, v sobě obsahuje reflexi oné nelehké doby, úzkostlivé pocity z omezování svobody, všeobecnou nedůvěřivost mezi lidmi, a subjektivní depresivní existenční obavami. Především pak informelní malba, kterou se Beran intenzivně zabýval a rozvíjel, a která je postavená na principu neustálého vznikání a zanikání – existence a rozkladu – vytvoření a destrukce, prokazuje umělcovo působivé výtvarné cítění a napětí v jeho díle. Beran také svébytně zkoumal problematiku výtvarné interpretace reality, kterou konfrontoval v každodenním životě, a jež mnohdy zasahuje také do filosofického pole. Specifika jeho dřívější tvorby se nicméně v různých mírách objevují také v jeho ostatních dílech. Obzvláště zřetelná je pak práce a důraz kladený na hmotnou stránku materiálů.



Obr. 17 – Zdeněk Beran
Návrh figur pro obřadní síň
krematoria, 1959-62

Prvním zmíněným dílem figurálního motivu se stala Beranova diplomová práce, kterou realizoval v roce 1962 v obřadní síni krematoria (obr. 17). Nástěnná malba tří mohutných protáhlých figur, s výraznými obrysy a stylizací evokující podlouhlé kvádry, umocňovala expresivní gesta. Beranova tehdy paralelně rozvíjená informelní malba do díla prostoupila svou strukturální syrovostí a barevnou neutralitou. Ve figurách se objevují prvky iluzivnosti a i přes jejich stylizaci poměrně realistické pojetí. Malba se bohužel nedochovala.

Figurální variace nacházejí uplatnění v obrazech *Dýňovitá hlava jedince* z roku 1966 a *Diskrepance odpočinku* 1968. První obraz se objevil rok po svém vzniku na výstavě *Fantazijní aspekty v českém výtvarném umění* ve Špálově galerii. Jeho návrat k figuraci lze sledovat v souvislosti s uměleckou tendencí druhé poloviny šedesátých let, kdy se na české výtvarné scéně začala objevovat figurativní díla, svou tematikou spadající pod proud nazývaný *Nová figurace*. Beranův obraz *Dýňovitá hlava jedince* (obr. 18) podle Mahuleny

Nešlehové „překvapivě vystihoval existenciální stav tajemnou fantazijností, což navíc vyostřovala iluzivní, téměř rembrandtovsky pojatá malba. O figuraci v pravém slova smyslu však nešlo, záměr spočíval v symbolickém, existenciálně vypjatém pojetí hlavy – centra duchovních a motorických schopností člověka –, a v odkazu na zranitelnost tělesného.“⁴⁰ Napětí mezi realistickým pojetím uší a nejasně čitelnými částmi uprostřed hlavy, symbolizující onu zranitelnost, je zdůrazněn iluzivností materiální malby.



Obr. 18 – Zdeněk Beran
Dýňovitá hlava jedince, 1966

V Beranových veristických kresbách, vznikajících v průběhu 70. a 80. let, umělec uplatňuje figurální variace v podobě různě se objevujících fragmentů částí těl, jimž dává výrazně

větší měřítko a dosahuje tak působivých účinků – důvěrně známé části lidského těla vnímáme díky přiblížení z jiné významové perspektivy, jako symboly lidského utrpení. Až fotorealistický realismus kresby, kontrastující s expresivním tématem, je proveden s velkou jemností a přesností. Beranův figurativní kreslířský i malířský styl tu napovídá, že je v souladu s jeho vnímáním a zpodobňováním mnohostěnné a proměnlivé reality.

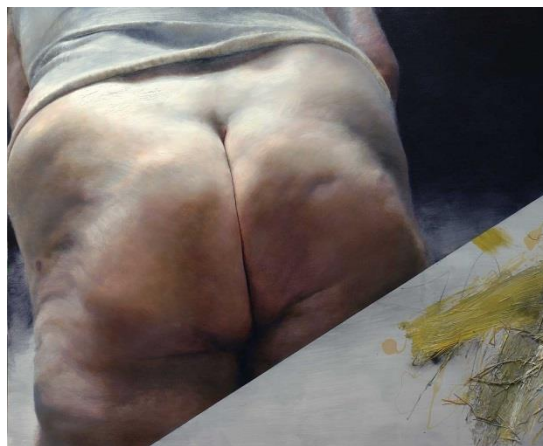
Mezi lety 1994 až 2006 Beran maluje cyklus nazvaný *Velká obrazová torza*. U obrazů s figurálními motivy zde autor opět v neobvykle velkém měřítku, podobně jako u zmíněných kreseb, zkoumá hyperrealistickou malbou intimní partii lidské figury. Některé „výseky“ inklinují téměř k abstrakci. Jeden z obrazů, *Odvrácená strana torza II* z roku 2006, zachycuje nahé ženské pozadí (obr. 19). Díky nezaujaté pravdivosti v zobrazení působí mohutná „zadnice“ téměř popisným dojmem. Pravý dolní roh obrazu je diagonálně oddělený trojúhelník, tvořený čistou šedou plochou s hmotnou strukturou uprostřed. „Tak se v kompaktním celku, vycházejícím z mnohoznačného vnímání světa, střetávají zcela protichůdné tvůrčí principy. Malba vycházející z tradičního, dokonale zvládnutého řemesla, která dovoluje přesné a sugestivní vyjádření, se prostupuje s věčným experimentováním a drsným využitím syrové hmoty.“⁴¹ Fotografický realismus je tak v

⁴⁰ **Zdeňek Beran a kolektiv.** *Zdeňek Beran*. Praha : Národní galerie v Praze, 2004, s. 22

⁴¹ Tamtéž, s. 254

dynamickém kontrastu se strukturální malbou. Beran obrazem mimo jiné reaguje na klasické pojetí malířského aktu, který je podle jeho názoru ‚historicky opotřebovaný‘. Autor tak prokazuje svůj důvtip a inovátorský přístup při hledání a ztvárnění námětů.

Beranova figura, nebo spíš její deriváty, jsou díky svému podání s minimální tvarovou stylizací vůči realitě vhodným příkladem pro tuto kategorii. Je důležité zmínit, že Beranovi nejde o její samoučelné, působivě povrchní podání, nýbrž mu slouží jako prostředek a odpovídá jeho přesvědčení o vidění reality a jejím citlivém výtvarném záznamu. K Beranově tvorbě se ještě vrátím v souvislosti problematiky závěsného obrazu. Mezi další české představitele v podstatě fotografického způsobu zobrazování lze řadit hyperrealistického Theodora Pištěka či ilustrativního Zdeňka Buriana.



Obr. 19 – Zdeněk Beran
Odvrácená strana torza II, 2005

1.1.3.3 Chuck Close, Gerhard Richter

Extrémním příkladem užívání fotografického realismu ve figurální malbě je hyperrealistická tvorba Američana Chucka Close. Při pohledu na jeho portréty je divákův dojem z detailního zpracování tváří navíc exponován monumentalitou formátu. Nekompromisně všeobsažným zpodobněním se však Close paradoxně oddaluje od jakési přirozeně vnímané zobrazovací úrovně člověka.

Německý umělec Gerhard Richter ve své malbě, přesto se do této kategorie z formálního a technického hlediska také řadí. Ukázkovým příkladem jeho fotorealistické malby je pak *Ema (Akt na schodech)* z roku 1966 (obr. 20). Oproti detailnímu přístupu hyperrealistů však aktem sugeroval pocit snových vzpomínek a intimity za pomoci přízračného rozmazání malby.



Obr. 20 – Gerhard Richter
Ema (Akt na schodech), 1966

1.2 Výrazové možnosti lidské figury jako prostředku v malbě

Umělec, ať už skrze malbu a svůj postoj sdělující něco popisného či vyjadřující své pocity, zákonitě do díla vtiskává určitý výraz. Tento výraz je pak závislý na dobových konvencích. Zobrazení člověka v podobě lidské figury je v umění spjato s počátkem jeho existence, přičemž nabízí široké výrazové uplatnění.

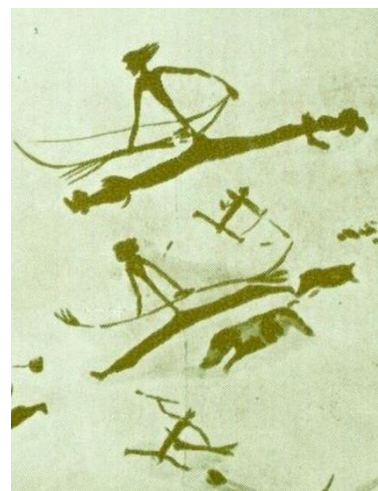
1.2.1 Vnější a vnitřní pohyb

Tělo je fyzická schránka člověka, umožňující pohyb neboli lokomoci. Duše či vědomí je pak to, co tělo v pohyb uvádí a řídí ho, a současně se skrze něj navenek projevuje v podobě emocí. Vztah tělesného a duševního je pak nerozlučitelný, pokud má člověk žít. V této kapitole se zabývám možnými způsoby malířské interpretace těchto dvou jevů v historickém kontextu, přičemž se pokouším uvést ty z mého pohledu nejpůsobivější.

1.2.1.1 Figura v lokomoci

Fyzický pohyb je nedílnou součástí lidské existence, jeho výtvarnou interpretaci pak lze nalézt v pestrém množství napříč historií lidstva. Pokus o naznačení pohybu zobrazené postavy však díky neměnnosti obrazu skýtá mnohá úskalí. Uvádím zde pár příkladů, jejichž autorům se podle mého názoru podařilo různými sugestivními způsoby bariéru zobrazivé statickosti překonat.

Svrázné pokusy se objevují už umění pravěku, skvělým příkladem je malba nalezená ve španělské jeskyni Remigia (obr. 21). Pohyb silně stylizované postavy běžících lukostřelců je proveden až přehnaným zobrazením široce rozkročených nohou, sugerující doslova jeho trysek v letu. Přesněji jde o výjev z lovu kanců lukem, objevující se ve východním Španělsku poměrně často.⁴²



**Obr. 21 – Ares del Maestre
Španělsko, jeskyně Remigia**

⁴² Pijoan, José. *Dějiny umění; [Díl] 1*. Praha : Knížní klub; Balios, 1998, s. 29

Vrcholně barokní malíř Guido Reni inspirovaný pro své obrazy často hledal podle antických vzorů. Nejinak je tomu v obraze *Hippomenes a Atalanta* (obr. 22), zachycující mladý pár soutěžící v běhu. Rozmáhlé postavy můžou ve srovnání např. s Carravaggiovým mistrovským dílem, které Reni znal, působit místy až akademickou strojeností (Atalantina levá ruka v bok, Hippomenesovo gesto pravou rukou). Celková figurální kompozice a sugestivnost protichůdných pohybů dodává výjevu na působivé dynamičnosti, navíc zvýšené rozevlátou drapérií.



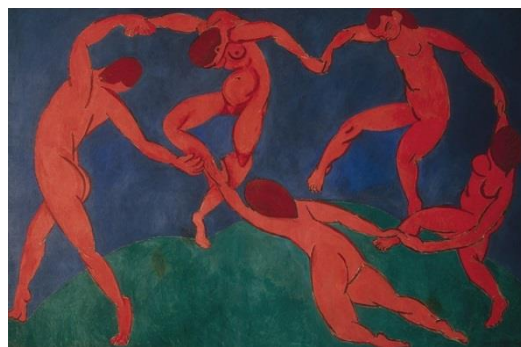
Obr. 22 – Guido Reni
Hippomenes a Atalanta, 1618-19

Tanec představuje pohybem ztělesněnou ladnost a senzibilitu, a jako umělecký projev v nás může vyvolat silné pocity, obzvláště pak balet. Ten slouží jako námět malířům od 17. století. Snad nejproslulejším malířem pařížského baletního prostředí se stal impresionista Edgar Degas. Olejomalba *Špičky* z roku 1878 (obr. 23.) zachycuje s působivou lehkostí baletku, na špičce své tenké nožky balancující v dynamické póze. Fakt, že figura není detailněji zpracována, ještě více navozuje energický dojem pohybu – má vše potřebné k demonstraci nejladnější formy tance.



Obr. 23 – Edgar Degas
Špičky, 1878

Námět tance důmyslně využívá také fauvista Henri Matisse ve své malbě *Tanec* z roku 1910 (obr. 24). Kruh nahých figur, držících se při tanci za ruce, tvoří přirozenou oválnou kompozici a dává tak vyniknout intenzivní fauvistické barevnosti. Matissovo zaujetí primitivním uměním vedlo k výrazné stylizaci plošně řešených postav. Dojem z



Obr. 24 – Henri Matisse
Tanec, 1910

pohybu je zde jednak evokován tanečními kroky jednotlivých figur, jednak i způsobem čtení obrazu – uzavřenost oválu nutí naše oči donekonečna kolovat po jeho obvodu.

I taková chůze po schodech, vyžadující relativně malé úsilí, se může stát předmětem výtvarného zkoumání. Jedinečným způsobem se to podařilo zachytit Marcelu Duchampovi v obraze *Akt sestupující ze schodů* z roku 1912 (obr. 25). Tehdy pětadvacetiletý Duchamp namaloval postavu (předpokládá se, že je to ženský akt), tvarově silně geometrizovanou a abstrahovanou, pohybující se z levého horního do pravého dolního rohu v několika fázích. Ty jsou zdůrazněny obrysovými liniemi geometrických útvarů těla figury. Spolu se sugestivními křivkami a elipsami tak obraz elegantně „zaznamenává“ kolébavou chůzi, a to i přes jeho tvarovou komplexnost. Pohyb shora dolů je navíc zdůrazněn přibýváním světlejších barev stejným směrem. Duchamp se bezpochyby inspiroval, tak jako Bacon, Eadweardem Muybridgem a jeho stop-motion fotografiemi, konkrétně pak souborem *Žena scházející ze schodů* z roku 1887. Duchampovo dílo se řadí jak do hnutí kubismu, tak futurismu. Stejný princip rozfázování pohybu ve svých malbách uplatnili také futuristi Giacomo Balla (slavný obraz *Pes na vodítku*) a Natalia Goncharová (obraz *Cyklista*).

Sport nabízí mnoho pohybových variací, představující pro malíře pestrou plejádu možností k výtvarné interpretaci. Jiří Načeradský se při hledání námětů, jak už jsem popisoval výše, inspiroval fotografiemi sportovců z novin. Vystihnout pohyb v obraze lze pouhým rozmazáním obrysů postav, jak to malíř demonstruje v obraze *Běžící muži* z roku 1967 (obr. 26). Sugestivní šmouhy však vytvořil z praktického důvodu, vysvětluje s úsměvem v rozhovoru: „...když jsem to napatlal pastama do mokrého, tak kdyby to stálo, myslím ten vobraz, tak by to teklo dolů, což mě připadalo vulgární, a chtěl jsem mít tu



Obr. 25 – Marcel Duchamp
Akt sestupující ze schodů, 1912



Obr. 26 – Jiří Načeradský
Běžící muži, 1967

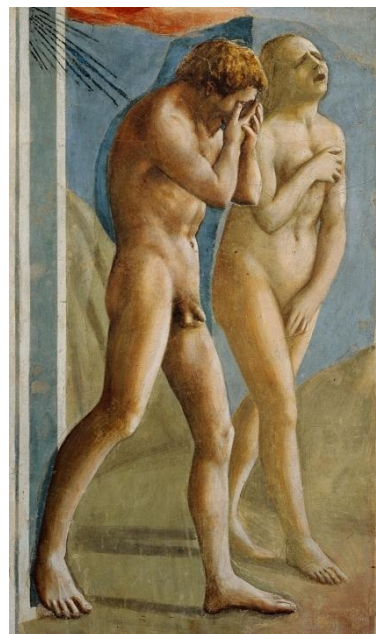
*figuru kompaktní, [...] tak sem to položil na zem a krabičkou od běloby jsem to rozmáznul, aby bylo taky vidět, že běžej.*⁴³ Celkový obraz působí vskutku dynamickým dojmem.

1.2.1.2 Emocionální drama

Dojem duševního „pohybu“ lze navodit prudkou emoční pohnutou. Subjektivní prožívání emočních stavů je nedílnou součástí lidské psychiky a na venek se projevuje různorodými fyziognomickými reakcemi – od celkového postoje těla až po svalovou činnost v oblasti obličeje, kde je to znát nejvýrazněji. Tento jev se stal předmětem výtvarného zpracování jednak kvůli dodání autenticity výrazu postav a jeho zdramatizování, především ale jako vizuální zprostředkovatel toho, co se odehrává v našem nitru.

Biblické motivy odjakživa nabízí široké pole pro výtvarnou interpretaci. Velmi často jde pak o výjevy přímo nabité emocionalitou, jak to dokazuje slavná Massiacova verze *Vyhnání z ráje* (obr. 27), jež imponuje nejen svým malířským provedením, nýbrž také silnými výrazy v zoufalých obličejích Adama a Evy, kráčejících ze dveří zahrady a zdrceně si uvědomujících závažnost svého činu. Emoce tu mistrně prostupují do celé figurální kompozice. Na svou dobu vytvořil inovátor Massiaco velmi naturalistický a dojemný výjev.

V roce 1598 otřásla Římem vražda Francesca Cenciho, spáchaná manželkou a dcerou Beatricí Cenci. O rok později byly obě veřejně popraveny setnutím hlavy, přičemž Beatrice se pro římský lid stala symbolem odporu proti aroganci aristokracie. Popravy se nicméně účastnil tehdy dvaceti sedmiletý Caravaggio, který se drastickým výjevem mohl inspirovat pro svou malbu *Hlava Medusy*, vytvořenou ještě ve stejném roce (obr. 28). V hrůzném



Obr. 27 – Masaccio
Vyhnání z ráje, 1426-7



Obr. 28 – Carravaggio
Hlava Medusy (detail), 1597

⁴³ **Český rozhlas:** Jiří Načeradský: "Obraz zůstane vždycky...". [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/635721

výrazu právě sřáté hlavy Medusy, z níž stále tryskem stříká krev, se skrývá genialita Caravaggiovy schopnosti vystihnout onen dramatický moment mezi životem a smrtí. Jeho snahu o zachycení intenzity daného okamžiku lze z historického hlediska považovat za revoluční čin.

Drastický výjev ve svém obraze *Saturn požírající svého syna* z let 1821-22 zachytil romantik Francis Goya (obr. 29). Dílo pochází z cyklu *černých maleb*, tvořených tmavými barevnými odstíny navozujících temnou atmosférou, v němž Goya zobrazuje římského boha Saturna, uchylujícího se k brutálnímu kanibalskému činu. Vidíme napětí v jeho vykulených očích, lezoucích z důlků vynaložením sil k ukousnutí dalšího kusu masa z bezvládné mrtvolky, do níž Saturn mocně boří své prsty. Ohavný čin, jenž provedl z úzkostlivé obavy potenciálního svržení jeho vlastními syny, se Goyovi podařilo zachytit ve výrazu čistého šílenství z vraždivého zachvatu, konaného ustrašeným bohem jako „prevence“ pro zachování si své vlády, jíž by se mohli jeho synové v budoucnu potenciálně ujmout. K působivosti výjevu dopomohla též syrová barevnost a pastóznost malby.

Již zmíněný malíř Francis Bacon se zabýval nejen současnými figurálními motivy, pro inspiraci sahal také k dílům jiných mistrů z oboru. Mezi jeho oblíbenější se řadí Velásquezův portrét papeže *Innocenta X.*, jehož Bacon interpretoval několika obrazy. Působivý je např. ten z roku 1953, kdy se z poklidně sedící hlavy církve násilnou transformací stává řvoucí šílenec zmítající se v konvulzivní hysterii (obr. 30). Nebudu zde rozebírat, co Bacona přimělo k vytvoření tak dráždivého výjevu. Stačí, když necháme obraz, aby mluvil za sebe – emoce z něj prýstící by se daly krájet.



Obr. 29 – Francis Goya
Saturn požírající svého syna
1821-22



Obr. 30 – Francis Bacon, 1953
Studie podle Velásquezova
portrétu Papeže Innocenta X.

1.2.2 Krása a ošklivost, ideál a přirozenost

Krásu a ošklivost lze považovat za základní pilíře estetického vnímání. Problematikou krásy se zabýval např. filosof Immanuel Kant ve svém teoretickém výkladu o estetice *Kritika soudnosti*. Vedle pojmu krása existuje zákonitě také pojem ošklivost jako její přímý protiklad. V souvislosti s uměním se jimi zabývá např. Umberto Eco v *Dějínách krásy* a *Dějínách ošklivosti*. Z obecného hlediska je pojetí krásy a ošklivosti závislé na konvencích a podle Eca je v „jednotlivých dobách a v jednotlivých kulturách relativní“.⁴⁴ Pod pojmem krásy si představuji něco, co mne povznese, vzbudí pocit libosti a uspokojení. Ošklivost mne naopak odpuzuje, navozuje pocit zhnusení a nelibosti.

V prvních dvou částech této kapitoly se zabývám dvěma výtvarnými formami, které podle mého názoru v určitých historických obdobích v sobě sjednotily vrcholné hodnoty krásy a naopak určité hodnoty ošklivosti – tedy *akt* a *karikatura*. Jak uvidíme, hodnoty se postupem času ve společnosti proměňovali a současně s nimi i ony formy.

V poslední části se zabývám opět dvěma pojmy – *ideálem* a *přirozeností*. Pojmy jsou opět relativní a poplatné své době, s krásou a ošklivostí pak úzce souvisí. Obecně se však za ideál dá považovat vzor, tj. stav věci, ať už formální či pojmový, tvořený znaky danou společností považované za dokonalé. Naopak přirozenost lze chápat jako prostotu, vrozenou podobu či nestrojenost. Na tuto problematiku níže nahlížím skrze malířský *autoportrét*. V nadcházejícím textu obě polarity vedle sebe koexistují a navzájem se prostupují.

⁴⁴ Eco, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha : Argo, 2007, s. 7

1.2.2.1 Proměnlivá krása aktu

Jak s ohledem na historii výtvarného umění jasně vyplývá, malířský akt se stal nejen reprezentativním nástrojem pro demonstraci hodnot krásy, ale též možností pro umělce předvést své malířské dovednosti. Na několika příkladech se níže pokusím ukázat, jakým způsobem se dle mého názoru akt proměňoval v závislosti na konvencích dané doby a společnosti. Změny byly v podstatě způsobeny odlišnými názory v chápání krásy a s tím spojené osamostatnění výtvarných projevů. S problematikou jsou úzce spojeny protikladné pojmy idealizace a přirozenost zobrazovaného lidského těla, jež se na časové ose svou proměnlivostí na hodnotách krásy též podílí.

V souvislosti s předchozí filosofickou úvahou by se v rámci některých uvedených příkladů dalo z obecného hlediska mluvit o postupné inklinaci k „ošklivosti“ v aktu, je to však opět otázka relativní, neboť stojí na myšlení širší společnosti proti individuálnímu umělci, jenž akty určitým způsobem namaloval. V této kapitole budu za akt považovat jakékoliv zobrazení nahého ženského či mužského těla, ať už se jedná o studii nahého modelu nebo jeho uplatnění jako „aktéra“ pro narativní výjevy.

Když měl Michelangelo jako uznávaný umělec vyzdobit prostory Sixtinské kaple, nikdo nepochyboval, že dílo bude mít nejvyšší možné umělecké kvality a vyvolávat vrcholný pocit krásy. Michelangelo to dokázal a v neuvěřitelně rozsáhlých a bohatých figurálních malbách tak naplnil renesanční ideál lidského těla jako symbolu krásy, podobně jako předtím v antice. Na obr. 31 je detail části stropní



Obr. 31 – Michelangelo Buonarroti
Stvoření Adama, 1512

malby, zachycující ležícího Adama v uvolněné pozici, opírající se o loket pravé ruky, levou napřahující k dotyku s Bohem. Póza působí velmi přirozeně, do kompozice, rozložení tělesných hmot a vyvážení dynamiky vložil umělec maximální úsilí a koncentraci, završenou svrchovanou schopností vdechnout postavám život (tak jako to právě učinil ve výjevu Bůh. Bacon v jednom rozhovoru řekl, že „*Michelangelo v sobě měl nejvelkolepější smyslnost pro mužské tělo*“.⁴⁵ Snad tato géniova schopnost dopomohla

⁴⁵ Hinton, David. *The South Bank Show: Francis Bacon*. [film]. 1988.

vystihnout nejideálnější mužské proporce, prvně se objevující v antických sochách, u Michelangela vrcholící v soše Davida.

Podobně jako Michelangelo, když Lucas Cranach starší v roce 1538 vyhotovil deskovou malbu *Adam a Eva*, jeho umělecká proslulost v německém Wittenbergu dosahovala svého maxima (obr. 32). Cranachovy žádané figurální malby na mytologické i náboženské motivy představovaly ne-pochybně pro německou společnost vrcholnou podobu tělesné krásy.

Vidíme zde ale poměrně jasně odklon od antického a renesančního kánonu, jelikož Cranach nepodnikl žádnou cestu do Itálie; tamní malířské principy jako „*cit pro prostor, vyváženost kompozice, práce s barvou a bezpečně vedená linie*“⁴⁶ však do jeho díla přeci jen pronikly. Adam a Eva jsou charakterizovány typickými znaky Cranachovy pozdější figurální tvorby, vyznačujícími se až dětskou postavou, uhlazeností potlačující detailnější zpracování těla a lehce strojenými pózami. Jeho Adam je v porovnání s vypracovaným tělem Adama ze Sixtinské kaple pouze křehkým chlapcem. Na druhou stranu, ústup výrazných znaků idealizace figur dodává celkovému výjevu jakousi naivní přirozenost. Cranach tak přes výrazné změny vytvořil v návaznosti na gotickou tradici, jejíž analogické znaky lze z díla snadno vyčíst, nový model tehdejší krásy. Skloubení německého malířství s italským je mimochodem nejzřetelnější v Dürerově díle, především pak v jeho mědirytině *Adam a Eva* z roku 1504.

Obraz s názvem *Venušina toaleta* z roku 1650 malíře Diega Velásqueze „*je nejkrásnější akt ve španělském malířství*“ (obr. 33),⁴⁷ píše Pijoan a zcela oprávněně. Velásquezovi se podařilo v díle sjednotit dokonalou krásu ženského těla s naturalistickým vzhledem. Malíř totiž na rozdíl od Cranacha mohl čerpat z obrazů italských mistrů, které při návštěvě Apeninského poloostrova osobně shlédl.



Obr. 32 – Lucas Cranach st.
Adam a Eva, 1538

⁴⁶ Pijoan, José. *Dějiny umění; [Díl] 6*. Praha : Euromedia Group; Knížní klub; Balios, 1999, s. 336

⁴⁷ Pijoan, José. *Dějiny umění; [Díl] 7*. Praha : Euromedia Group; Knížní klub; Balios, 2000, s. 128

Přirozenost Venušiny ladně ležící postavy je navozena nejen jejími proporcemi a ladně prohnutým trupem páteře do písmene S, nýbrž působením všech ostatních obrazových komponentů naráz – „vyváženou kompozicí, světelnou modelací a především účinnou harmonií červených, modrých a šedých tónů, kombinovaných s bílou.“⁴⁸ Celá malba je navíc provedena bez silnějšího náznaku iluzivnosti, jenž byl pro Velásquezův realismus tak typický – místo toho tak může působit jemně rozmazaným dojmem.

Venuši jako symbol krásy dokázal Velásquez impozantním způsobem proměnit v reálně působící ženu a potvrdit tak, proč je to právě ženské tělo, které svou krásou dokáže přivodit ty nejsilnější estetické prožitky.

Když představitel realismu Gustave Courbet v roce 1853 namaloval obraz *Ženy při koupeli*, v umělecky zaměřené společnosti tak vyvol velké pohoršení (obr. 34). Zobrazit polonahou ženu kyprých tvarů, kráčející zády směrem od diváka, byl podle kritiků útok na estetické normy. Jejich zatuchlý akademismus jim nedovolil pohled na „obscénně“ obézní ženu, a dokonce také někteří umělci se postavili proti, např. Delacroix „odsoudil obraz [...] pro odpornou ‚vulgaritu forem‘...“.⁴⁹ Důvodem Courbetova díla, vznikající podle zákonitosti jeho realismu (tzn. nemalovat to, co nejde smyslově ověřit), bylo vytvořit takto „nelibivou“ figurou symbol anti-akademismu, jenž se v té době projevoval svou mdlostí. „Romantismus rehabilitoval ošklivé jako prvek širšího celku skutečnosti (a)nebo tematizace uměleckého díla, ale v podobě negativní kvality, týkající se způsobu zpracování,



Obr. 33 – Diego Velásquez
Venušina toaleta, 1650



Obr. 34 – Gustav Courbet
Ženy při koupeli (detail), 1853

⁴⁸ Tamtéž, s. 128

⁴⁹ Největší malíři č. 18: Courbet, Praha 2000, s. 14-15

bylo nadále nežádoucí jakožto výsledek nezdařené tvůrčí akce.⁵⁰ Namalovaná žena by každopádně mohla ve své neidealizované podobě být obyčejnou vesničankou či měšťáčkou, pracovnící či matkou. Poznámka od jednoho z tehdejších kritiků k jinému, leč na stejném principu založenému Courbetovu dílu, zněla: „*Ještě nikdy nebyl kult ošklivosti provozován s takovou otevřeností*“.⁵¹ Courbet tím však poprvé v historii láme tendenci idealizace lidského těla, započatou v antice. Deset let po Ženách při koupeli se o podobný poprask zasloužil Edouard Manet se svou proslulou *Olympií*. Ta sice při těle nebyla, dokonce se blížila akademickému kánonu, jenže představovala prostitutku, což publikum pokládalo za vysoce nemorální a vulgární, tudíž její krása přišla na zmar.

Jako posledního malíře jsem vybral opět Luciana Freuda. I přesto, že se ve svých aktech zaměřoval převážně na modely s přirozenou, ‚neidealizovanou‘ postavou, obezita v plném slova smyslu se na jeho plátně objevuje až počátkem devadesátých let. To už se dá hovořit o rozptylu akademické malby ve prospěch umělecké nezávislosti, dovolující přikládat formám vlastní estetické hodnoty. Obraz *Velká Sue*



**Obr. 35 – Lucian Freud
Velká Sue (detail), 1995**

z roku 1995 zachycuje silně obézní ženu rozvalenou na gauči (obr. 35). Skrze Freudovu sugestivní malbu, čítající desítky aktů a portrétů v ustáleném stylu, si divák navykne na Freudovy postavy a způsob jejich bezprostřední výtvarné interpretace do jeho reality. Poznává, že je Freud chápe jako ucelené fyzické bytosti se všemi jejich tvarovými ‚přednostmi‘ a ‚nedostatky‘. Takže při pohledu na Velkou Sue nemáme pocit znechucení, nýbrž si ‚vychutnáváme‘ hru objemů jejího těla v reakci s gravitací, a snad si i uvědomíme, že její krása spočívá právě v její přirozenosti. Zde by se dalo polemizovat o tom, zdali už se obézní narodila, či jestli váhu nabrala nadměrnou konzumací jídla, uvedu však jen citaci Freuda: „*Maluji lidi ne kvůli tomu, jací jsou, ne tak docela navzdory tomu jací jsou, ale tak jak jsou*.“⁵² Ať už ale máme z ležící ženy jakékoliv pocity, Freudova mistrná malba je sama o sobě ‚krásně‘ provedená.

⁵⁰ Vaňek, Jiří. *Způsoby estetického prožívání*. Praha : Galerie Zdeněk Sklenář, 2009, s. 32

⁵¹ Tamtéž, s. 10-11

⁵² **Brainy Quotes:** Lucian Freud Quotes. [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: http://www.brainyquote.com/quotes/authors/l/lucian_freud.html

1.2.2.2 Proměna karikatury od výrazu ošklivosti po formální nadsázku

Bohatou tvarovou variabilitu při výtvarném řešení figury nabízí karikatura, již lze z technického hlediska chápat jako forma stylizace, jelikož užívá zkratkovitosti znaků. Je to flexibilní výtvarná forma, aplikovatelná prakticky na jakýkoliv figurální motiv.



Obr. 36 – Hieronymus Bosch
Nesení Kříže (detail), 1515-16

Slovo karikatura pochází z latinského *caricare*, což znamená přetížít či přehnat. Její historický význam a

formu definuje Jan Baleka jako „*dílo, které z etických, sociálně kritických nebo pouze humorných důvodů zveličuje a zvýrazňuje některé rysy společenského jevu, osobnosti, objektu. Toto zvýraznění vychází z tělesné podoby nebo z psychiky osobnosti, ze společenského jevu apod.*“.⁵³

Napříč historií výtvarného umění je karikatura bohatě zastoupena v mnoha podobách, a její význam a hodnoty, který nese, se mění na konvencích dané doby. Pro účely této kapitoly jsem vybral jen několik vhodných příkladů.

V detailu obrazu *Nesení kříže* (obr. 36) Holanďana Hieronymuse Bosche vidíme tři postavy účastníci se biblického výjevu, jejichž podoby jsou ukázkovým příkladem malířovy imaginativní hravosti s tvary a působivosti výrazů tváří, působící zde až chlípným dojmem. „*V monstrózní galerii tváří obklopujících Krista promlouvá nízkost, hanebnost a překypělá zloba.*“⁵⁴ Bosch tak vyobrazením ztělesněných „ošklivostí“ reaguje na morální úpadek společnosti. I přes obludnost tváří musíme obdivovat Boschův malířský um – zde se hodí Ecova definice: „*Umělecká ošklivost je ošklivost formální*“, a tudíž, „*jakákoliv forma ošklivosti může být vykoupena svým věrným a působivým uměleckým znázorněním*“.⁵⁵

Karikaturu v podobě několika nakreslených hlav si zkusil sám Leonardo Da Vinci. Svým ojedinělým pokusem však mistr inovací primárně zkoumal možnosti deformovat lidskou tvář na hranici její funkčnosti.

⁵³ Baleka, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha : Academia, 1997, s. 164

⁵⁴ Vaňěk, Jiří. *Způsoby estetického prožívání*. Praha : Galerie Zdeněk Sklenář, 2009, s. 23

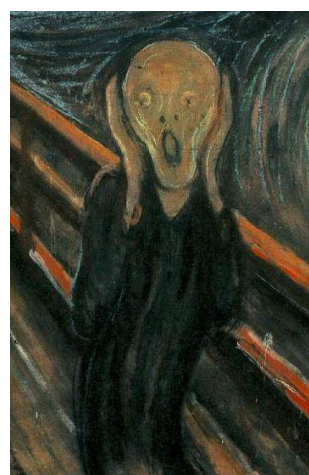
⁵⁵ Eco, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha : Argo, 2007, s. 19

Význačným karikaturistou se stal romantik Honoré Daumier. Své dovednosti vystihnout tvář, psychiku a emoce člověka uplatnil nejen v karikatuře politické, ale též v sociálních tématech. V jeho díle už se nevyskytuje znetvořující ošklivost jako u Bosche, Daumier pomocí osobité karikatury transformuje lidské vlastnosti do lehce humorné, leč satirické podoby. Na obr. 37 Daumier vyobrazil proslulou literární postavu Dona Quijota ve zbroji a jedoucího na koni. Obzvláště v tomto případě Daumierův uvolněný, rozevlátý rukopis protáhlé karikatury přesvědčivě vystihuje rytířovu kavalírskou vznešenost a bláznivé snilkovství. Z dnešní perspektivy lze prohlásit, že Daumierova karikatura dostala v jeho podání nejucelenější formu (obzvláště kresby), přičemž ji hojně uplatnil také při portrétování.



Obr. 37 – Honoré Daumier
Don Quijote, 1870

Gombrich píše, že „*karikatura byla vždy expresionistická, protože karikaturista si pohrává s podobou své oběti a zkresluje ji tak, aby přesně vyjádřila jeho pocity vůči ní*“.⁵⁶ Její formou tak lze uplatnit celou škálu výrazových možností. Slavné expresionistické dílo *Výkřik* (obr. 38) norského malíře a grafika Edvarda Muncha, zachycující člověka v extrémním emočním vypjetí, by se asi více hodilo do již zmíněné kapitoly **Emocionální drama**, kdyby naprosto sugestivním způsobem neuplatňovalo některé principy karikatury. Fyziognomie Munchovy ústřední postavy naprosto podléhá deformaci niterných emocí, které do ní potřeboval vložit. Karikatura má před jinými formami tu výhodu, že dokáže vyjádřit pocity, jež jsou slovy těžko popsitelné. Výraz propadlé tváře postavy, připomínající lebku, je umocněn gestem rukou a vlnitostí těla. Na tomto výjevu tak nezbylo nic „krásného“, načež Gombrich v Příběhu umění píše, že na to by Munch mohl ironicky odpovědět: „*Křik z mučivé úzkosti není krásný a bylo by pokrytecké dívat se jen na líbivé stránky života*.“⁵⁷ Podoba figury se v tomto případě od „ortodoxní“ karikatury definované Balekou kvůli svému emočnímu vypjetí značně liší.



Obr. 38 – Edvard Munch
Výkřik, 1870

⁵⁶ Gombrich, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha : Argo, 2006, s. 564

⁵⁷ Tamtéž, s. 556

1.2.2.3 Přirozenost intimního autoportrétu

Autoportrétem obrací malíř svůj horizontální pozorovací úhel o 180° a za výtvarný námět tak staví sám sebe. Vlastní podobizny slavných malířů jsou cenným dokladem o jejich celkové osobnosti, vzhledu a povahy. Umělcům z jedné strany slouží jako introspekce a následná propagace sebe sama, na druhou stranou jsou nuceni uvolit se k určité intimitě a umožnit tak divákovi poznat jejich charakter. „*Tělo se svou intimitou bývá vydáváno na pospas vnímání ve veřejném prostoru.*“⁵⁸ Malířský autoportrét je z hlediska historie výtvarného umění proměnlivý a mění formální i významové polohy. My zde skrze kritérium hodnot zobecněné krásy a ošklivosti nahlédneme na některá možná díla, jejichž formu a význam umělci staví na míře své přirozenosti.

Inovátorem plnohodnotného autoportrétu se stal norimberský umělec Albrecht Dürer. Dokazuje to jeho ikonický autoportrét z roku 1500 (obr. 39), namalovaný a dnes vystavený v Mnichově. Tehdy dvacetí osmiletý Dürer v něm směle využívá principy frontálního zobrazení a téměř dokonalé symetričnosti obrazu k sebe-stylizaci do podoby Krista, jenž se tak tradičně zobrazoval. Spojitost Dürer zdůrazňuje módně upraveným účesem, temným pozadím symbolizujícím bezčasí, a jemným gestem své pravé ruky ve smyslu požehnání. I přes technickou obtížnost provedení, kterou tehdy ještě konvexní zrcadlo skýtalo, Dürer dokázal vytvořit svou podobiznu bez jakéhokoliv zkreslení. Očividná je též snaha o krásu celkové vizáže, spolu s důstojností výrazu a vážností pózy. Je pravděpodobné, že malíř dává dílem najevo své „božské“ schopnosti, a snaží se tak povýšit sebe i ostatní malíře z pozice „rukodělných“ řemeslníků na skutečné umělce.

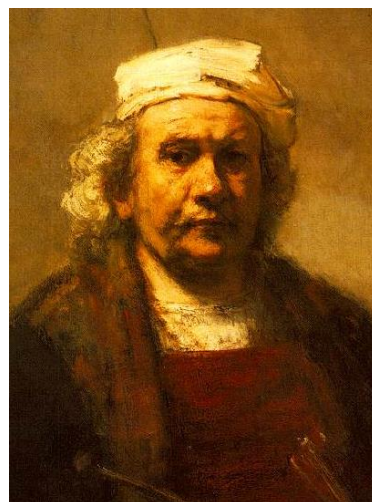


Obr. 39 – Albrecht Dürer
Autoportrét, 1500

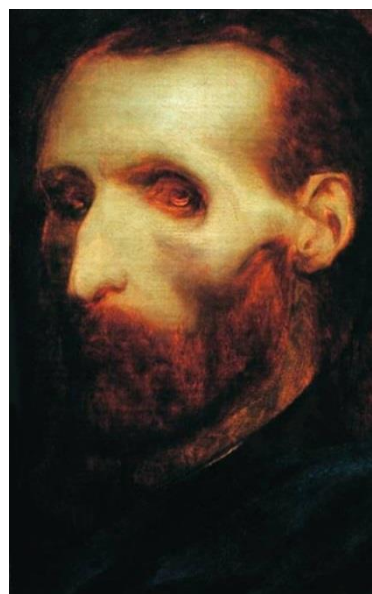
⁵⁸ **Vaňek, Jiří.** *Způsoby estetického prožívání.* Praha : Galerie Zdeněk Sklenář, 2009, s. 171

Svou upřímností a lidskostí si uznání získal četný cyklus autoportrétů Nizozemce Rembrandta van Rijna. Jeho vlastní podobizna (obr. 40) je v porovnání s Dürerovou téměř polaritou. V Rembrandtově zasmušilé, vráskami protkané tváři se zračí smutek z úpadku jeho kariéry, únava způsobená stářím, to vše bez náznaku jakéhokoliv pozérství. Jiskra života, podněcovaná touhou po tvořivosti, v něm však stále hořela, jak dokazuje jeho soustředěný výraz a malířské náčiní v rukou. Rembrandtova přirozenost a oproštění se od teatricality, vlastnosti objevující se ve všech autoportrétech pozdního věku, potvrzuje Pijoan: „*Nesnažil se už ‚vypadat‘. Pozoroval se, byl-li unaven, stejně jako když byl radostně naladě. Představil se ve svých obrazech s všední tváří, bez lichotivé stylizace, s vědomím, že stačí prostě jen ‚být‘.*“⁵⁹

Francouz Theodore Géricault se sice proslavit jako představitel romantismu, mezi jeho témata se řadí výjevy úzce spojené s pachem krve, masa a smrti. Jeho autoportrét s názvem *Poslední autoportrét jako umírající muž* z roku 1824 je toho přímým důkazem (obr. 41). Géricault obdivuhodným způsobem podává otřesnou zprávu o svém zdravotním stavu, kdy je skolen nemocí, a přiznává tak ve vši své hrůze nevyhnutelnost blížící se smrti. Výjev polomrtvé tváře s vystouplými obrysy lebky působí až odpudivě. V zapadlých očích se ale zračí upřímný pohled člověka toužícího po životě, jenž mu bude za ‚moment‘ odebrán. Smutný divák tak musí ocenit autorovu snahu zpodobnit se ve jménu umění i přes svou tíživou situaci.



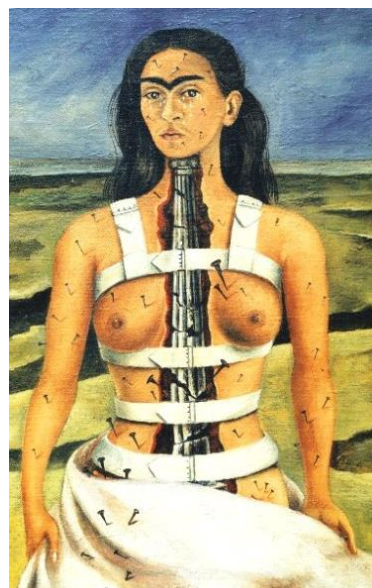
Obr. 40 – Rembrandt van Rijn
Autoportrét (detail), 1665



Obr. 41 – Theodor Géricault
Poslední autoportrét jako umírající muž, 1824

⁵⁹ Pijoan, José. *Dějiny umění; [Díl] 7*. Praha : Euromedia Group; Knížní klub; Balios, 2000, s. 257

V otázce utrpení a bolesti souzní s Géricaultovým autoportrétem mexická malířka Frida Kahlo. Její intimní výpověď v podobě několika upřímným způsobem do nich vkládá své dlouholeté fyzické a psychické utrpení, které započalo roku 1925 nehodou autobusu, v němž malířka utrpěla rozsáhlé zlomeniny včetně páteře. Vrchol bolesti kumuloval do obrazu *Zlomený sloup* z roku 1944 (obr. 42), kdy se Kahlo zobrazuje polonahá, se symbolicky zlomeným pilířem v místě její páteře, oblečená do speciálního, rehabilitačního obleku. Proudby slz a hřebíky zapíchané v její kůži naznačují, jaké utrpení musela snášet.



Obr. 42 – Frida Kahlo
Zlomený sloup, 1944

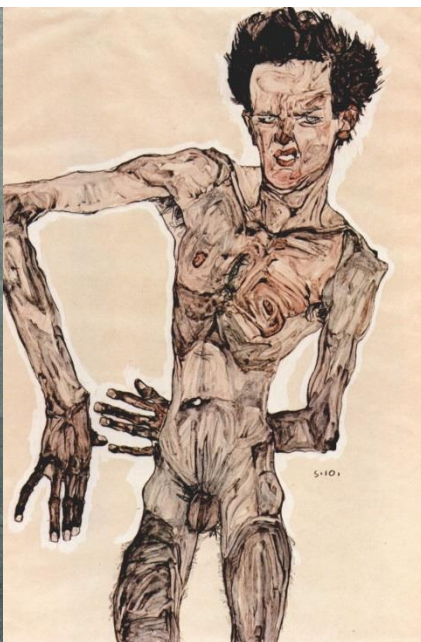
Již zmíněný hyperrealista Chuck Close se proslavil zejména svými velkoformátovými portréty a autoportréty. Malba s názvem *Velký autoportrét* z roku 1968 představuje detailní pohled na jeho mírně zakloněnou hlavu, vytvořenou za pomoci malířské techniky ‚napodobující‘ fotografii. Díky dokonale iluzivnímu provedení, jehož umělec dosáhl precizním umístěním malinkých teček vedle sebe, se nám ukazuje ‚skutečná‘ Closova tvář z fyzického hlediska, bez jakékoliv idealizace či stylizace (viz. obr. 43). Odhalením sebe-menších detailů tak intimita dosahuje svého vrcholu.



Obr. 43 – Chuck Close
Velký autoportrét, 1967-8



Obr. 44 – Albrecht Dürer
Autoportrét-akt, 1500-5
 Kresba perem a štětcem, černý
 inkoust, běloba, papír



Obr. 45 – Egon Schiele
Autoportrét, 1910
 Kresba perem, temperami a
 akvarelem na papír



Obr. 46 – Lucian Freud
Reflexe (Autoportrét), 1981-2
 Olej na plátně

Intimitu v podobě úplné nahoty lze najít v autoportrétech A. Dürera, E. Schieleho a L. Freuda (obr. 44, 45 a 46). Dürer sám sebe odvážně používá snad za účelem studie anatomie pro následnou malbu, šklebící se Schiele ve své typicky zkroucené póze a sklonem k exhibicionismu vytváří působivě expresivní introspekci, a malující Freud pod mohutnými nánosy pastózní barvy bez okolků přiznává své stáří.

V souvislosti s intimitou ve výtvarném díle cítím potřebu zmínit českou umělkyni Veroniku Bromovou. Autorka řady fotografických autoportrétů skrze ně divákovi zprostředkovává svou tělesnou intimitu, jíž člověk obecně před světem „skrývá“, a o své fyzické podobě tak přiznává naprosto všechno.

1.3 Fenomén závěsného obrazu

V poslední části teoretického řešení mé BP se zabírám závěsným obrazem jako malířským fenoménem z jeho historického, významového a fyzického hlediska. Dále zkoumám významné autority spojené se vznikem a vývojem z. obrazu a jeho přesahem do společnosti.

1.3.1 Vznik, význam a vliv na společnost

Pojem „závěsný“ jako adjektivum byl k pojmu obraz přidán odvozením od své funkce – pověšením či *zavěšením* na vertikální plochu. Z. obraz z jeho materiální stránky zůstal od doby svého vzniku v podstatě beze změny až do současnosti. V této kapitole se budu ve zkratce zabývat okolnostmi jeho vzniku, obecným významem a způsoby, kterými ovlivnil kulturní společnost v Evropě.

Doba vzniku závěsného obrazu se datuje od počátku 15. století v Itálii, kde se o století později začal používat běžně ve větší míře a v 17. století se rozšířil do ostatních evropských zemí. Z. obraz jako malířské médium tak postupně upozadil techniku fresky, nejčastěji prováděné jako výzdoba interiérů sakrálních staveb, a deskové malby na dřevo. S příchodem plátna souvisí též rozvoj olejových barev (barevný pigment pojen pomocí oleje), nejprve používaných pro malbu na dřevo, a které nahradily vaječnou temperu. Plátno se uplatnilo také díky své malé hmotnosti a lepším povrchovým vlastnostem.

Renesance ve smyslu znovuzrození „*klasické antické vzdělanosti a kultury*“⁶⁰ přenesla skrze humanistickou ideologii pozornost opět na člověka a jeho pozemský život. Umělci tak začali zaujímat vůči výtvarnému umění individuální postoj, jevíli zájem o rozvoj svébytného díla a snažili se tak dát najevo svůj osobní postoj. Díky zvýšenému zájmu začalo malířství „*nabývat stále více tržní povahy*“.⁶¹ Umělec přestal pracovat anonymně a začal zakládat vlastní dílny, nastávající rozmach přilákal nové objednavatele a mecenáše z řad církve, měst, spolků, rodin, jednotlivců.⁶² Výtvarné umění, zahrnující tedy i malbu, se stává ideálním reprezentativním prostředkem bohatých a mocných vůči veřejnosti.

Závěsný obraz se díky své umělecké a estetické hodnotě, kompaktnosti a mobilitě přirozeně stává předmětem vzrůstajícího obchodu. Na základě shromažďování děl tak

⁶⁰ **Baleka, Jan.** *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha : Academia, 1997, 306

⁶¹ Tamtéž, s. 307

⁶² Tamtéž, s. 307

vznikají „*první rozsáhlejší rodinné, vladařské a církevní umělecké sbírky*“⁶³, které ale nejsou veřejnosti přístupné. Zájem lidí o výtvarné umění s nárůstem produkce děl nicméně zákonitě vedly k diferenciaci jednotlivých umělců a jejich tvorby. Giorgio Vasari, považován za jednoho z prvních historiků umění, byl proto požádán o sjednocení soudobého umění do jednoho teoretického díla, které také sepsal v roce 1550 pod názvem *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. Vasari též nechal postavit ve Florencii dům se sálem, dokončeným roku 1573, jenž obsahoval četná výtvarná díla a stal se místem koncentrace soudobého umění, čímž lze instituci považovat za předchůdce dnešní podoby galerie.

Shromažďovat umění měli v oblibě také panovníci. Velkým milovníkem výtvarného umění a vášnivým sběratelem obrazů byl Rudolf II., na svém dvoře zaměstnávající některé slavné malíře. Obecně pak podporoval za své vlády (1576 – 1611) v Českém království a celé římské říši zakládání mnoha uměleckých sbírek.

Další institucí, jejíž existence by bez prezence z. obrazu byla neodmyslitelná, se staly akademie výtvarných umění, vznikající od přelomu 16. a 17. století.⁶⁴ Unikátním místem pro setkání s uměním se stala veřejná knihovna a galerie v Zürichu, zřízená roku 1629. První galerií v té podobě, jak ji známe dnes, byla sbírka Medicejských, zveřejněná roku 1743.⁶⁵ Další *veřejně přístupné galerie* vznikaly až od 2. poloviny 18. století.⁶⁶ Z. obraz jako nejvýznamnější nositel malířství se stal klíčovým médiem při iniciování veřejné prezentace umění společnosti. Mimo klasické galerie se s postupem času kolekce obrazů prezentují veřejnosti ve specializovaných budovách, jako např. roku 1781 *Císařská královská obrazová galerie* ve Vídni nebo *obrazárna na akademii v Düsseldofu*. V Čechách se pak na založení *Obrazárny vlasteneckých přátel umění v Čechách* podílel stejnojmenný spolek, vzniklý v roce 1796. Ve 20. století je s obrazárnou spojeno jméno významného českého teoretika a sběratele Vincence Kramáře. Ten ve své knize *O obrazech a galeriích* reflektuje snahu o zprostředkovávání umění veřejnosti v podobě muzeí z 19. století - „*Místo dřívějších osobních zálib a potřeb, z nichž povstaly knížecí a jiné soukromé sbírky předešlých století, vedla je snaha k podrobnému vyličení všeobecného vývoje umění, aniž však přitom byly vyloučeny jiné druhotné cíle, jako vzdělávací a*

⁶³ **Horáček, Radek.** Galerijní animace a zprostředkování umění: poslání, možnosti a podoby seznamování veřejnosti se soudobým výtvarným uměním prostřednictvím aktivizujících programů na výstavách. Brno : Akademické nakladatelství CERM, 1998, s. 40

⁶⁴ Tamtéž, s. 42

⁶⁵ Tamtéž, s. 40

⁶⁶ Tamtéž, s. 40

popularizační.⁶⁷ Tyto druhotné cíle jsou pak klíčové v dalším rozvoji kulturně vzdělané evropské společnosti.

Již zmíněný obchod s obrazy postupně zaujal své místo v chodu ekonomických systémů mnoha zemí. Bylo to dáno jak přenositelností z. obrazu, tak i nárůstem poptávky ze strany obyčejných lidí a rozšířením malířského řemesla. Důkazem toho je Nizozemí v 17. století, kde bylo malířství „nejpopulárnější uměleckou formou“.⁶⁸ Poptávku po obrazech nenáboženského obsahu způsobilo ničení děl s náboženským charakterem, měšťané pak koupené obrazy, jejichž cena byla díky opravdu intenzivní výrobě poměrně levná, umísťovali do interiérů svých domovů.⁶⁹ Bohaté osoby tak koupí drahých obrazů dávali najevo jejich zájem o umění, zároveň jim tím díla prokazovala reprezentativní službu.

Od té doby se poloha z. obrazu opět změnila, svou primární funkci si však drží i v současnosti. Dnes je možné navštívit stovky galerií po celém světě, které díky podpoře kultury státem byly schopné zcentralizovat díla pod jednu soudržnou střechu, kde se z nich veřejnost s pomocí aktualizovaných programů může těšit i poučit.

Lze tedy dobře pozorovat, jak se funkce závěsného obrazu od dob svého vzniku v renesanci měnila. Výtvarné umění v předchozím období středověku bylo cílené zejména pro sakrální účely. V závislosti na síle víry si k němu člověk mohl vytvořit intimní vztah, svou funkcí zprostředkovávat však sloužilo umění širším masám. Renesance mění jeho orientaci k autonomii člověka. Humanistický přístup nejenže zindividualizoval přístup umělců, kteří tak skrze obrazy sdělovali současnému i budoucímu publiku svůj postoj, postupem času výtvarné umění též začalo pronikat mezi obyčejné lidi a uspokojovat jejich praktické požadavky – krajiny, zátiší či portrétování. Obzvláště u portrétů se projevila funkce z. obraz navíc spolu s člověkem v jeho obydlí koexistovat a reflexí jeho individuální podoby tak reprezentativním i intimním způsobem vypovídat o jeho životě. Rozvoj z. obrazu jako malířského média vedl k vybudování galerií a tak skrze malbu, kterou nese, k vytvoření svébytného záznamu o lidské existenci a obohacení kulturní společenské úrovně. Laureát Ceny Jindřicha Chalupického z roku 2012 Vladimír Houdek dokázal, že malba ani dnes není mrtvé médium.

⁶⁷ Kramář, Vincenc. *O obrazech a galeriích*. Praha : Odeon, 1983, s. 377

⁶⁸ Miroslav Petříček, Martin Velíšek. *Pohledy (které tvoří obrazy)*. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2012, s. 81

⁶⁹ Tamtéž, s. 81

1.3.2 Fyzikální aspekt

V předchozí kapitole jsem zmiňoval závěsný obraz z jeho významového a funkčního hlediska, nyní se ho pokusím přiblížit jako hmotný objekt. Každý obraz je namalován na nějakou plochu, má tedy svůj *materiální nosič* a zároveň je také *předmětem*.⁷⁰

Závěsný obraz je jako fyzický objekt zpravidla tvořený textilním plátnem, napnutým na dřevěnou konstrukci – rám. Každý malíř se tak zákonitě musí potýkat s fyzikálností takového obrazu, který se při malování projevuje především dvěma vlastnostmi – flexibilitou plátna jeho a hrubostí povrchu, tedy texturou. Napnuté plátno se pak běžně natírá vrstvou základové barvy - šepsem, aby se nanášená barva dala během tvůrčího procesu snadněji modifikovat. Tím se také zakryje textura plátna, která se nicméně v malbě stejně promítne. Svěbytné řešení si pro své obrazy našel např. Francis Bacon, jak vysvětluje v rozhovoru s Melvynem Braggem: „*Jednou, ještě v Monte Carlu, jsem utratil všechny peníze a neměl vůbec žádná nová plátna, jen použitá, tak jsem je prostě obrátil a zjistil, že to, čemu se říkává ,rub‘, druhořadá strana plátna, mi vyhovovala mnohem líp, a proto sem ji začal používat. Byla to jenom náhoda, neměl jsem peníze na nová plátna.*“⁷¹ Bacon používal rubovou, nenatřenou stranu právě kvůli jejím savým vlastnostem. Jakmile se na ni dostane barva, plátno ji nasaje a už jednoduše nejde odstranit. Fyzická podstata obrazu hrála roli také v souvislosti s Baconovým principem užití náhody, kdy umělec vyloženě vrhal a stříkal barvu z dálky na plátno. Na jeho obrazech je možné si všimnou hrubosti plátna, jež prostupuje do malby a která by jinak při šepsování pod vrstvou barvy nebyla tolik vidět. Renesanční malíři oproti tomu užívali plátna, jejichž textura byla jemným vrstvením lněné tkaniny a následným obrušováním vyhlazována tak, aby se její hrubost ztratila a plocha získala lesklost.

Nedílnou součástí z. obrazu je jeho rám. Ten lze chápat dvěma způsoby – jednak jako fyzický rám kolem obrazu, tzv. „*pevný rám*“⁷², jednak jako okrajovou hranici obrazu neboli „*ohraničení*“⁷³, kterou lze jen vnímat. Pevný rám byl součástí z. obrazu už od jeho počátků, některá malířská díla, především od 20. století, se objevují i bez zarámování. Rám má podle Aumonta vícero funkcí. Jako hlavní uvádí „*vizuální funkci*“, která „*tvoří vizuální předěl mezi vnitřkem a vnějškem obrazu a zamezuje tak příliš náhlému přechodu mezi*

⁷⁰ Aumont, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie múzických umění, 2010.

⁷¹ Hinton, David. *The South Bank Show: Francis Bacon*. 1988.

⁷² Aumont, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie múzických umění, 2010, s. 136

⁷³ Tamtéž, s. 136

nimi.⁷⁴ Dále je to *ekonomická funkce*, jež souvisí s materiální a estetickou hodnotou rámu; *symbolická funkce* slouží jako *index*, upozorňující diváka, že se dívá na určitý obraz s nějakým určitým rámem, vypovídajícím o době svého vzniku; a *funkce zobrazovací a narativní*, jež „dovoluje nastolit komunikaci mezi tím, co je uvnitř rámce, a tím, co je mimo rámec a tvoří jeho imaginární pokračování.“⁷⁵ V praxi to pak lze pozorovat např. na malířském cyklu portrétů svatých z šedesátých let 13. století od Mistra Theodorika nebo na obraze *Simultánní okna* z roku 1912 Roberta Delaunaye.

Jak jsem zmínil, je dnes možné vidět obrazy bez rámu, což potenciálně ‚snižuje‘ hodnotu obrazů při vnímání, na druhou stranu malíř ušetří peníze a usnadní mu to manipulaci s obrazem. S povznesením se nad rámec tématu lze v historii umění dokonce najít příklad užití jen samotného rámu. V první polovině padesátých let to uplatnil Vladimír Boudník při svých explosionistických akcích, když žádal na ulici kolemjdoucí, aby se přiložením rámu na oprýskanou zeď pokusili obrazotvorně hledat struktury.

Rám a ohraničení tedy dávají obrazu *tvar* nebo spíše *formát*.⁷⁶ Ten se už v historii ustálil nejčastěji jako pravoúhlý obdélník, přičemž využíváme obě jeho polohy – na výšku i na šířku. Fyzikálnost závěsného obrazu je definována také svým rozměrem. Před několika lety jsem během návštěvy Louvru narazil na impozantní dílo Théodora Géricaulta *Vor medúzy*. Olejomalba vznikla po devíti měsících jeho usilovné práce v roce 1818, přičemž rozměry obrazu činí neuvěřitelných 491 na 716 cm, takže na výšku vyplňuje v podstatě celou stěnu galerie. Když jsem pak slavné dílo spatřil, jeho působivá impozantnost mne doslova srazila na pohovku. Dramatický výjev přeživších námořníků, z hladové zoufalosti se na troskách ztroskotané lodi dopouštějící kanibalismu, je sám o sobě dostatečným aktivátorem divákových emocí. Avšak po chvíli nepřetržitého civění na zdevastovaná těla jsem si uvědomil, že je to právě rozměrnost plátna, způsobující pocit pohlcení, neboť se obraz rozpíná skrze celé divákovo zorné pole. Takový pocit je pak sebelepší reprodukcí nenahraditelný.

Na druhou stranu Z tohoto hlediska je ještě extrémnějším příkladem *Slovanská epopej* secesního malíře Alfonse Muchy, tvořená dvaceti rozměrnými plátny shrnujícími dějiny Čechů a dalších slovanských národů. Rozměry největších obrazů dosahují velikosti 810 x

⁷⁴ Aumont, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie múzických umění, 2010, s. 137

⁷⁵ Tamtéž, s. 138-139

⁷⁶ Tamtéž, s. 137

610 cm, nejmenší pak má 390 x 590 cm.⁷⁷ Při procházení sálu Veletržního paláce je divák doslova obklopen vše objímajícími historickými výjevy, jejichž podmanivost navozuje potměšilá atmosféra galerijního prostředí, umožňující tak opravdu plnohodnotný a jedinečný prožitek. Mucha díky svému patriotismu a úctyhodnému pracovnímu výkonu, trvajícímu celkem 18 let, využil rozměrnost díla ke zdůraznění epičnosti národní oslavy.

Podívejme se však na věc z druhé strany mince. Rozumíme Muchově rozhodnutí vytvořit velkoformátový cyklus, pro který spolu s podporovatelem Ch. R. Craneem požadoval po městě Praha samostatnou výstavní budovu. Tím, že ale Mucha neurčil termín pro její postavení⁷⁸, umožnil tak městu Praha jako správci potenciálně s cyklem fyzicky manipulovat. Paradoxní tedy je, že z Muchou původně zamýšleného ‚fixního‘ díla se díky jeho přesouvání staly vlastně závěsné obrazy, na pohyb kvůli rozměrnosti problematické.

Při zamýšlení o namalování obrazu tedy není scestné se zamyslet nad tím, kam může obraz potenciálně v budoucnu směřovat. Jako hmotný objekt je z. obraz vždy v interakci s prostorem a místem jeho umístění, z čehož plyne též problematika jeho vnímání ze strany diváka.

1.3.3 Proměny vlivem autoritativní výrazové formy

Vznik z. obrazu a jeho praktické využití je v renesanční Itálii úzce spojen se změnou postoje umělců, zejména pak malířů, vůči umělecké činnosti. Tento převrat korespondoval s renesanční ideologií a byl významný nejen ve vztahu k výtvarnému umění, nýbrž pro celou kulturní společnost. Jedním z takových malířů byl v tomto směru bezpochyby Leonardo da Vinci.

Ikonický renesanční vzdělanec nebyl jediný, kdo z. obraz začal používat, ale spíše ho v tomto směru chápu jako nejvýznamnější autoritu té doby. Leonardo ještě nemaloval na klasické plátno, nýbrž na dřevěnou desku, která však z hlediska mobility plnila stejnou funkci. Stěžejním krokem však bylo to, že z. obraz vyčlenil užitím jako médium ke sdělení osobní výpovědi, skrze něž nám malbou zanechal dodnes živý odkaz.

Demonstrativní ukázkou jsou toho jeho slavná díla *Mona Lisa* a *Sv. Jan Křtitel*. Jejich význam díky tajemství, jímž je Leonardo obestřel, dodnes není úplně jasný. Jistě, podle historiků předpokládaný portrét Lisy Gherardini, jež byla manželkou Francesca del

⁷⁷ **Wikipedie - Otevřená encyklopedie:** Slovanská epopej. In: [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Slovansk%C3%A1_epopej#cite_ref-3

⁷⁸ **Mucha, Jiří.** *Kankán se svatozáří*. Praha : Obelisk, 1969, s. 317

Giocondo, Leonardo namaloval v letech 1503 až 1506 se záminkou ženu zvěčnit, avšak víme, že si ho vozil s sebou na cestách a snad na něm i dále pracoval až do roku 1517. „*Spíš než portrét se v tomto obraze viděla Leonardova malířská autobiografie, jedinečné, osobité zrcadlo...jeho génia a jeho nedostupných snů.*“⁷⁹ Leonardo tak skrze malbu, kterou „*ze všech uměn kladl na nejvyšší stupeň...*“⁸⁰ promlouval sám se sebou a z dnešní perspektivy i s potenciálním divákem. Mobilita z. obrazu se tak z technického hlediska stala též klíčovou. Leonardo tedy svým odkazem jako jeden z velkých umělců započal užívání z. obrazu tak, jak ho známe dodnes. V průběhu historie výtvarného umění se však objevují i další možnosti individuálního uměleckého přístupu k z. obrazu. Jak víme, z. obraz je standardně divákem nahlížen z frontálního pohledu, přičemž je malba na jeho lícové straně. Někteří umělci však toto pravidlo záměrně v procesu tvorby nebo i při samotné instalaci v prostoru porušují.

Svrázným způsobem přistupoval a v praxi řešil problematiku závěsného obrazu již zmíněný Zdeněk Beran. Instalace *Odvrácená strana torza* z let 1988 – 1996, realizovaná v Galerii moderního umění v Hradci Králové, sestávala z pěti oboustranných obrazových objektů zavěšených do prostoru. Rozšířila se tím možnost nahlížení na obrazy, neboť „*nabízely vnímání z různých úhlů pohledů*“⁸¹. Pro zdůraznění kontrastu mezi skutečností a iluzí Beran do instalace zakomponoval také rozměrná zrcadla, která odrážela plasticky řešené zadní strany obrazů. Jindy Beran „*obrazy navršil tak, že z nich vznikla nová instalace*“, vyžadující nezvyklý přístup při vnímání, nebo některá díla byla vidět „*jen z části, takže si každý musel domýšlet souvislosti*“ a obecně se tak „*zamýšlet nad smyslem malířství a umění*“.⁸² Beran tak „*stíral hranice mezi klasickými postupy a netradičními způsoby instalace*“.⁸³

Pokud bychom se oprostili od techniky malby v závěsném obraze jako od tematického vyhranění a sledovali jen jeho formu, lze narazit na variabilní užití funkce závěsného obrazu jako „objektu pro zavěšení“. Tak například neodadaista Daniel Spoerri vytvořil své proslulé objekty-pasti, první v roce 1960, přichycením náhodně nalezených objektů na obyčejný stůl, kterému po fixaci uřízl nohy a udělal z něj závěsný obraz jeho otočením z horizontální polohy do vertikální. Do polohy závěsného obrazu lze zařadit i objekty

⁷⁹ Pijoan, José. *Dějiny umění; [Díl] 5*. Praha : Euromedia Group; Balios; Knižní klub, 1999, s. 306

⁸⁰ Pečírka, Jaromír. *Leonardo da Vinci*. Praha : Odeon, 1975, s. 23

⁸¹ Zdeněk Beran a kolektiv. *Zdeněk Beran*. Praha : Národní galerie v Praze, 2004, s. 254

⁸² Tamtéž, s. 254

⁸³ Tamtéž, s. 254

tvořené odpadem neorealisty Armana. Vzorem předchozích dvou umělců se stal dadaista Kurt Schwitters, který vytvořil známé předmětné kolážové obrazy v duchu jeho Merz, též pověsitelné na zeď.

Ve finálním instalačním řešení obrazy Jacksona Pollocka sice zaujímají klasickou vertikální polohu, dobře však víme, že představitel akčního umění během intenzivní konfrontace s plátnem tvořil zásadně v horizontální poloze.

Jako posledního zde uvádím malíře Vincenta van Gogha. Ten sice z. obraz v praxi užíval klasickým způsobem, avšak zapříčiněním jeho zarputilé malířské aktivity vytvořil za svou kariéru obrazů až stovky a před sklonkem života maloval jeden obraz denně.⁸⁴ Jeho neskonalá touha vlastním zkoumáním a cítěním výtvarně zpodobnit svět kolem sebe za každou cenu zapříčinila „hromadění“ obrazů, které se v té době opomíjenému Goghovi nikdy nepodařilo prodat (až na jeden). Maloval, protože musel.⁸⁵

1.3.4 Obraz „zavěšený“ do kontextu

Když se v galerii díváme na slavné obrazy, nemáme pochyb o jejich umělecké kvalitě. Než se ale takový obraz do galerie dostane, za rozhodnutím o jeho umístění stojí několik faktorů. V první řadě musel obraz namalovat nějaký malíř, který pak na základě výtvarné a sdělovací kvality vědomě rozhodl, že ho považuje za umění a chce ho vystavit v galerijním prostoru. Následně jsou to dobové konvence společnosti, které obraz na základě předpokládaně stejných nebo podobných kvalit zhodnotí a tím ho zařadí na pomyslnou uměleckou příčku. Posledním krokem je případné zarámování obrazu (zdůrazňující jeho funkci a zlepšující jeho vnímání) a jeho následné fyzické přemístění z ateliéru do prostorů, ve kterém se dílo oficiálně setká s divákem (galerie). Tím se tak v podstatě zasadí o existenci obrazu v povědomí společnosti.

Příkladem toho, co se stane v případě, když se umělec snaží prosadit s něčím, co je pro společnost nepřijatelné vzhledem dobovým konvencím, je proslulý počín dadaisty Marcela Duchampa. Nejedná se sice o závěsný obraz, revoluční událost však demonstruje vztah mezi individuální myslí umělce a konzervativní společnosti. Duchamp v roce 1917 v rámci výstavy, pořádané v New Yorku Společností nezávislých umělců, doslova vzal obyčejný pánský pisoár, napsal na něj *R. Mutt 1917* a vystavil ho jako umělecké dílo s názvem

⁸⁴ Pijoan, José. *Dějiny umění; [Díl] 8*. Praha : Euromedia Group; Knižní klub; Balios, 2000, s. 335

⁸⁵ Gombrich, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha : Argo, 2006, s. 550

Fontána. Představená díla nebyla vybírána porotou, nýbrž samotnými umělci, kteří měli možnost vystavit cokoliv, pokud zaplatili poplatek. Komise však trvala na to, že *Fontána* umělecké dílo není a odebrala ji během výstavy do ústraní. Duchamp na protest ze spolku odešel.

Dadaistický ready-made se nicméně po letech stal podle mnohých kritiků nejvlivnějším dílem 20. století díky své konceptuální podstatě a průlommu milníku mezi prací vynaloženou umělcem a hodnotou práce. Z tohoto příkladu je však velmi zřetelný vztah *umělec + jeho názor / interpretace společnosti + dobové konvence*, přičemž tento řetězec vztahů je proměnlivý. Lze též říci, že vkládáme dílo (z. obraz) do prostorového (galerie) a sociálního (publikum) kontextu, čímž dostává svůj smysl a existenci. V podstatě tak hovoříme o všeobecném principu fungování uměleckého diskurzu.

Zprostředkováním díla veřejnosti se umělec dostává díky obsahu díla do zvláštní pozice. Sděluje nějakým způsobem svůj osobní postoj vůči určité tematice, a divák se pozorováním díla pokouší zaujmout podobný postoj, aby byl dílo schopný interpretovat. Svým způsobem lze hovořit od jisté míry o intimitě sdělení. Doslovným příkladem je např. dílo Veroniky Bromové, které ve svých intimních fotografiích odhaluje své nahé tělo. Sdílení intimity je však plně dosaženo až ve chvíli, když se fotografie dostanou skrze již zmíněný řetězec vztahů.

Dnes jsme zvyklí vstřebávat díky snadné dostupnosti zdrojů velké množství vizuálních informací v podobě obrazů. Běžný člověk je tak dnes schopný získat rozsáhlý kulturní přehled, aniž by kdy vkročil např. Říma. Média však reprodukováním obrazů „zkreslují“ jejich originální podobu, jelikož „přenosem“ ztrácí svojí fyzickou, čili i materiální podstatu, a člověk dívající se na reprodukci též ztrácí pojem o původní rozměrnosti díla, nemluvě o korektnosti barevných hodnot. Často se u reprodukce také setkáme pouze s „výřezem“ z originálu, detailem (to uplatňuji i já doplňujícími obrázky v této bakalářské práci) Na jednu usnadňuje způsob sdělení, na druhou se však potenciálně opět zkresluje původní, plnohodnotná podoba a význam obrazu. Člověk pak v momentně, kdy do Říma opravdu vkročí, už má předem vytvořenou jakousi svojí verzi toho, co následně uvidí.

Téma úzce souvisí též se současnou polohou mezilidské komunikace. Současná sociální síť Facebook funguje na principu „zavěšování“ příspěvků jednotlivými uživateli do facebookového virtuálního prostředí, tedy na „zed“, a to včetně obrazů. Běžně tak při denním užití sítě procházíme ve virtuální „galerii“, doslova napěchované vizuálními informacemi.

2. APLIKACE TÉMATU DO VÝTVARNÉ ČINNOSTI

2.1 Úvod

V didaktické části mé BP jsem se rozhodl ověřit si téma *lidské figury v závěsném obraze* jeho aplikováním do výtvarné činnosti osob s mentální retardací.

2.2 Cílová skupina

Moje matka pracuje jako vychovatelka v Ústavu sociální péče pro mládež Kvasiny. Instituce je zaměřena převážně na plně či částečně mobilní muže a chlapce s lehkou, střední a těžkou mentální retardací. Matka už po řadu let aktivně vede některé klienty k výtvarné tvorbě, pojaté formou zájmové činnosti. Věk těchto klientů se pohybuje od 25ti do 50ti let, úroveň jejich mentální retardace mezi lehkou (IQ 50 – 69) a středně těžkou (IQ 35 – 49).⁸⁶ V rámci studia výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě jsem měl možnost s klienty pracovat již v roce 2012, a to s velmi pozitivními výsledky. Na základě této zkušenosti jsem se rozhodl uplatnit zkoumanou tematiku bakalářské práce opět ve stejném prostředí. Volbu také podpořil fakt, že výtvarná tvorba lidí s tímto typem mentálního postižení nabízí hodnotný pohled do jejich komplikovaných myslí a způsobů vnímání. Výtvarné vyjadřování je jeden ze způsobů, jak tuto problematiku lze zkoumat.

Na doporučení mé matky jsem si pro vypracování úkol vybral čtyři klienty – Radka (34 let), Jaroslava (28 let), Vlastimila (43 let) a Petra (38 let).

2.3 Volba námětu výtvarného úkolu

Níže prezentovaná díla, vytvořená v rámci této práce, vznikla dříve než teoretická a výtvarná část. Zprvu jsem přemýšlel, jakou formou lidskou figuru v tvorbě s klienty uplatnit. Tématy prací mého zadání z roku 2012 byla *zima, slavení Vánoc, vánoční stromeček, dárky, sánkování* apod. To mi osobně umožnilo poznat tvorbu klientů, která tehdy díky zadání inklinovala k pozoruhodnému, avšak poměrně dosti schematickému řešení. V souvislosti s problematikou BP mne napadlo se zabírat existenciální podtématem a práci směřovat k výtvarnému pojetí sama sebe formou *autoportrétu*. Zadání bych formuloval jako *zpodobni sám sebe podle své představy o sobě a zpodobni sám sebe*

⁸⁶Švarcová, Iva. 2006. *Mentální retardace*. Praha : Portál, 2006.

podle odrazu v zrcadle, přičemž by se jednalo o dvě samostatná díla pro každého klienta. Oba autoportréty bych ve výsledku porovnal vždy mezi sebou a následně i s ostatními.

Mentální retardace způsobuje přinejmenším to, že lidé jí postižení vnímají realitu a své nitro odlišným způsobem, než jak jsme ji běžně zvyklí vnímat my. Pokusit se introspekci a sebereflexi o výtvarnou interpretaci sebe sama by mohlo být pro klienty problematické a těžko uchopitelné, domníval jsem se však, že správné vedení by díky jejich tvůrčím zdatnostem mělo vést ke svébytnému výtvarnému řešení.

2.4 Prostředí a výběr materiálů

Pro realizaci výtvarného úkolu jsem měl k dispozici vybavený ateliér, kde probíhá většina výtvarných aktivit vedených mou matkou. Prostor je situován přímo v oddělení instituce, kde má matka pracuje, klienti jsou tak s jeho prostředím naprosto sžiti.

Jako podkladový materiál pro malbu jsem zvolil bíle natřené sololitové desky a našepsovaná malířská plátna, barvy pak akrylové a temperové. Formáty a velikosti budoucích dvojic obrazů jsem zachoval vždy stejné pro ucelenost a vyrovnanost děl.

2.5 Edukační a terapeutické cíle

Pro klienty je výtvarná činnost v ústavu možností, jak si zpestřit bohužel poněkud stereotypní, institucionalizovaný život. Pokud bych se v rámci možností snažil výchovnou metodou přispět ke zlepšení životní úrovně klientů, trůfám si říci, že bych neuspěl. Klienti, s nimiž jsem pracoval, jsou si jistě vědomi své „jinakosti“, tudíž jsou schopní sami sebe vnímat jako osobnosti z existenciálního hlediska.

Rozhodl jsem se tedy pojmout činnost tak, aby alespoň téma nutilo klienty zamyslet se nad tím, jakou o sobě mají vlastně představu, jak si myslí, že je vidí ostatní osoby kolem nich (nejčastěji tedy ostatní klienti, vychovatelé, rodina atd.), uvědomit si existenční pozici mezi těmito osobami, a tuto představu se nějakým způsobem pokusit výtvarně vyřešit. Chtěl jsem, aby uplatnili svou představivost, vnitřní pocity a povahové vlastnosti. Tuto snahu bych směřoval do prvního úkolu – autoportrétu podle představy. U autoportrétu podle zrcadla bych se snažil o to, aby se klienti zpodobili co nejvěrněji odpozorováním jejich vlastních odrazů, s důrazem na zachycení podstatných částí v obličeji, popř. jejich charakteristických znaků.

2.6 Příprava a zadání výtvarného úkolu klientům

Výtvarný úkol, v rámci BP nazvaný *Dvojitý autoportrét*. Popis k vypracování prvního zadání jsem klientům formuloval větami *Jak sám sebe vnímáš?* či *Jak si sám sebe představuješ?* Pro druhé zadání jsem si nachystal hexagonální zrcadlo o velikosti přibližně 50x50cm. Chtěl jsem se pokusit o to, aby práce vznikly v pořadí *představa – zrcadlo*, neboť jsem se obával, že by opačný postup mohl vést klienty v případě malby podle představy k zopakování či napodobení malby podle zrcadla (jelikož by to značně usnadnilo práci s namáháním představivosti). Nakonec se tento postup podařilo dodržet třem z nich.

Klienty jsem vedl po celou dobu, matka byla po většinu času přítomna a zasahovala minimálně – v případě, když si klient nevěděl rady s postupem, využila její zkušenosti s ním komunikovat a kladla mu správné otázky. Díky jejímu dlouholetému vedení se jinak klienti naučili být disciplinovaní a obecně výborně spolupracovat.

2.7 Popis průběhu práce jednotlivých klientů - reflexe

Klientům jsem oznámil účel práce a poděkoval jsem jim za ochotu účastnit se tvorby úkolů. Práce byly zhotoveny během jednoho odpoledne. Po celou dobu trvání jsem nenarazil na větší problém, klienti se chovali vstřícně a bezproblémově. S malbou jako technikou si klienti bez větších obtíží poradili.

2.7.1 Vlastimil (43 let, obr. 47)

Vlastimil, jehož jsem poprvé viděl také až během oné návštěvy instituce, na mne působil jako svědomitý člověk, který je schopný bez problémů komunikovat. Matka později doplnila, že si často hraje na citlivého (někdy dokonce naschvál pláče), a občas využívá své inteligence, která je v porovnání s většinou ostatních klientů vyšší, právě k jejich manipulaci.

Po vyslechnutí mého zadání se Vlastimil bez problému odhodlal namalovat jako první autoportrét podle své představy. To i navzdory tomu, že pár dní před naším setkáním prodělal operaci oka, o které před pár lety kvůli infekci přišel. Pustil se tedy do práce, začal malovat na sololit modrou základní barvou, kterou nijak nemíchal, velkou hlavu s krkem. Ruce vyřešil jejich napojením na hlavu. Když figurou zaplnil celou plochu, červenou vybavil oči, nos, ústa, ruměnce na tváři a ruce. Nakonec přidal světlejší červenou a žlutou do pozadí a trochu žluté do oblasti brady; zbylé plochy nechal bílé. Když byl hotov, přinesl jsem zrcadlo a Vlastimil se pustil do druhého autoportréту.

Začal opět definováním obrysů celé postavy a detailů v obličeji, jen zvolil černou. Tentokrát Vlastimil pozměnil poměry částí své postavy. Hlavu zmenšil, čímž vzniklo víc prostoru pro dlouhý štíhlý krk (který můžeme interpretovat také jako trup, neboť na něj původně byly v průběhu malby navázány obě ruce, které jsou ve výsledku málo čitelné). Následovalo vybarvení úst tmavě červenou, světlejší červenou pak obličej a krk-trup. Nakonec modrou barvou dotvořil oči a dolní polovinu pozadí, horní polovinu vodovato černou.

Po celou dobu tvoření měl na hlavě nasazenou kšiltovku, která se však ani na jednom obraze neobjevuje. Když mu matka řekla, ať si ji raději sundá, že mu to usnadní dívání se do zrcadla, odmítl. Netušil jsem, proč si ji nechtěl sundat, snad se styděl kvůli svému oku, které bylo zakryté čtvercovou gázou, a bez čepice by tak byl ob vaz nápadnější. Myslím si ale, že ho částečný zrakový handicap omezoval ve výběru barev, jelikož jsem mu je skoro všechny na paletu chystal já. Také hlavu neustále skláněl poměrně nízko k desce, aby viděl na to, co maluje.



Obr. 47 – Vlastimil

Poté, co Vlastimil díla dokončil, se mne ptal, zda jsem s pracemi spokojený a jestli je budu moci opravdu použít. S dílem Vlastimila jsem spokojený, chválím jeho důsledný přístup a vůli pracovat i s jeho handicapem. (obr. 48)



Obr. 48 – Vlastimil – *Dvoji autoportrét (vlevo představa, vpravo odraz)*



Obr. 50 – Petr – *Dvoji autoportrét (vlevo představa, vpravo odraz)*

2.7.2 Petr (38 let, obr. 49)

Petra znám od vidění už nějakou dobu, v den setkání jsem se s ním však tvořil poprvé. Matka mi o něm řekla, že pochází ze sociálně slabší rodiny, je však velmi pracovitý (je zaměstnán v kavárně jako číšník), kultivovaný a umí háčkovat. Na mne Petr působil svým klidným vzezřením, možná trochu introvertně, jelikož skoro nemluvil. Jeví se však jako bezproblémový a uvážlivý člověk, schopný poradit si s úkolem mého typu s naprostým přehledem. Protože bydlí se svou přítelkyní (pod dohledem pověřené osoby), v ústavu se neobjevuje často, a když je přítomen, tak jen sporadicky.



Obr. 49 – Petr

Když byl Petr připravený, přinesl jsem mu sololitovou desku čtvercového formátu, sdělil jsem mu zadání úkolu, požádal ho o zachycení sebe sama od prsou nahoru, načež se pustil do práce. Barvy si vybíral a používal bez problému sám. Nejprve černou namaloval obrys hlavy s detaily očí a nosu, následovalo torzo, poté vytvořil barevně vlasy a ústa. Oranžově zobrazil kůži a modře šmouhy v obličejí, červeně pak tričko. Zbylé pozadí nakonec dotvořil tmavě modrou. Jak už jsem zmiňoval, Petr není příliš výřečný, za to pracuje bez velkého váhání, a tak jsem jeho výtvar během malování nějak nekomentoval. První autoportrét dokončil zhruba po dvaceti minutách. U tvorby druhého autoportréту jsem bohužel nebyl přítomen, jelikož Petr musel po dokončení prvního obrazu z ateliéru odejít. Druhý obraz tedy vznikl o dva měsíce později pod vedením mé matky. Tvořil v prostředí divadla, podmínky měl však stejné jako ostatní klienti v ateliéru – k dispozici dostal stejně velké zrcadlo a podobné osvětlení. Jedinou Petrovou nevýhodou mohla být nemožnost dívat se na první autoportrét, jelikož ten zůstal během tvorby v ústavu. Podle fotografií zachycujících průběh jeho práce lze říct, že při malbě postupoval velmi podobně jako u prvního obrazu.

S Petrem jsem za celou dobu v podstatě moc nekomunikoval, vše zvládal sám a neměl téměř žádné otázky. Oceňuji to, že byl ochotný dílo dokončit ve svém volném čase mimo ústav a velkou zodpovědnost, s jakou k tvorbě přistupoval. (obr. 50, str. 51)

2.7.3 Radek (34 let, obr. 51)

Radka znám déle než ostatní tři klienty. Při setkání je vždy přátelský a působí vyrovnaně. Matka ještě dodala, že je velmi samostatný, svéhlavý a schopný. Jako tvůrčí osobnost vyčnívá svou aktivitou, umí vytvářet keramiku (dělá velké vázy), kreslí a má svůj osobitý styl. Je výtvarně aktivní už od předškolního věku. Tradičně prezentuje své práce a občasné některé prodá na kolektivních ústavních výstavách a soutěžích. V rámci výtvarného soutěžního festivalu Nad oblaky, pořádaného každoročně v Olomouci, se Radek v roce 2013 umístil v první dvacíce.



Obr. 51 – Radek

Poté, co jsem mu sdělil zadání v oněch dvou větách, narazil jsem na první problém. Jelikož Radkova mentální retardace je relativně mírná, výborně komunikuje, má celkově dobrý přehled a myslím, že ho postižení tolik neomezuje. Ve srovnání s ostatními klienty, které osobně znám, je Radek jedním z mála, kteří jsou na tom nejlépe. Společensky je tedy poměrně dobře funkční, má občasné zaměstnání, jezdí pravidelně k rodině, stará se o ústavní zahrádku atp. Tudíž se nespokojil a začal se mne vyptávat, jak přesně otázku míním, že si ji vykládá několika způsoby, a že by určitě musel do obrazu promítnout svou minulost (dospívání). Přiznám se, že mne tím zaskočil, a nedokázal jsem mu obratem odpovědět. Po chvíli přemýšlení jsem začal zadání rozvíjet (jak je zmíněno v *Přípravě a zadání výtvarného úkolu*), načež Radek vysvětlil, že otázka je pro něj složitá především z existenciálních důvodů. Radek je homosexuál, což podle něho zapříčinilo jeho nelehké dospívání a komplikuje se mu tím také hledání partnera. Ostatní klienti jeho „jinakost“ nějak neřeší, protože se starají především o sebe. Po krátké debatě jsme se tedy shodli na tom, že bude snazší nejprve vytvořit autoportrét pomocí zrcadla, a až poté přistoupit na řešení mnou zamýšlené první části.

Opět na doporučení mé matky jsem Radkovi jako jedinému umožnil malovat na plátno. Zrcadlo jsem umístil přibližně do roviny očí a stojan umístil přibližně 60cm od zrcadla. Požádal jsem Radka, jestli by se mohl zpodobnit od prsou nahoru, s důrazem na velikost obličeje a detaily v něm. Poté, co jsem mu nachystal asi deset různých akrylových barev, se pustil do malování. Jako první namaloval barevnou hlavu bez detailů, poté černě obrys

těla s geometrickým vzorem své košile, který hned na některých místech vyplnil kombinací modré a černé. Dále vytvořil vlasy, oči, nos a pus. Nakonec vybarvil celé pozadí monochromatickou zelenou. Obdélníkovité tělo bez rukou ukončil asi centimetr nad spodním okrajem obrazu. Během práce jsem se na něj chodil občasně dívat, přičemž tvoření jsem nekomentoval. Podle tempa, s jakým se do práce pustil, hádám, že už od začátku měl přibližnou představu o výsledné podobě obrazu. S jednoznačným přesvědčením pak po odložení náčiní prohlásil, že je dílo hotovo. Malba mu trvala necelých čtyřicet minut a po krátké pauze se pustil do druhého úkolu.

Při zobrazování jednotlivých částí těla začal postupovat stejně, přičemž hlavu a torzo zmenšil. Po vyobrazení své postavy, lišící se od prvního autoportrétu barevně pestřejší, vertikálně pruhovanou košilí a hustým plnovousem, kolem ní začal malovat různé symboly, jimiž zaplnil zbylou plochu v obraze. Když byl s nimi hotov, zbylé bílé plochy vyplnil v dolní polovině obrazu tmavým pozadím, v horní pak modrým nebem.

Práce Radka bavila, bylo vidět, že mu záleží na tom, aby odvedl dobrou a vyhovující práci. V průběhu psaní BP jsem s ním komunikoval ohledně symbolů v druhém autoportrétu, které mi ochotně dopodrobna vysvětlil. Cením si jeho spolupráce a vstřícného přístupu. (obr. 52)



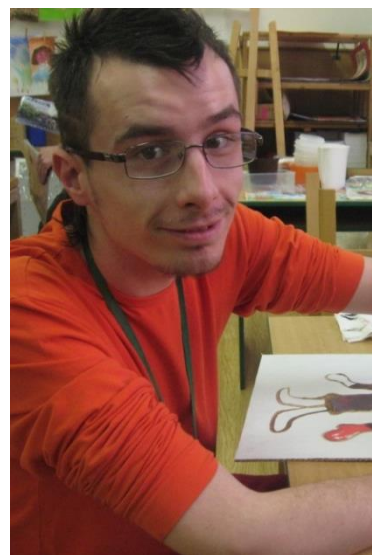
Obr. 52 – Radek – Dvojitý autoportrét (vlevo odraz, vpravo představa)

2.7.4 Jaroslav (28 let, obr. 53)

Jaroslava jsem viděl poprvé až v den setkání, o jeho povaze mohu tedy říci jen málo. Během dne na sebe často poutal pozornost tím, že se na něco ptal nebo něco vyžadoval. Na druhou stranu se na tvorbu neskrývavě těšil, přestože tvrdil, že se mu to nemusí povést.

Když jsem na něj konečně měl čas, donesl jsem mu sololitové desky a zadal mu již zmíněné dva úkoly, Jaroslav však razantně odmítl mnou navrhované pořadí, a pak to komentoval slovy *‘no já bych to potřeboval udělat podle zrcadla, jinak to nezvládnou’*. Rozhodl jsem se tedy přistavit mu ke stolu zrcadlo, ukázal jsem mu použitelné barvy a poprosil ho, aby se zkusil zachytit od prsou nahoru. Poté jsem ho nechal pracovat o samotě. Když jsem se zhruba po deseti minutách vrátil, zjistil jsem, že Jaroslav maluje sebe jako celou postavu, přičemž do zrcadla se vůbec nedívá. Zeptal jsem se ho tedy, proč ho nepoužívá, když ho tak původně chtěl. Odpověděl, že zrcadlo nepotřebuje, protože se musí namalovat *‘krásně, tak jak by chtěl vypadat’*. Nechal jsem ho tedy samostatně tvořit dál. V zobrazování pak postupoval následovně: nejprve namaloval obrys hlavy, tvořený černými vlasy, poté dotvořil obrysem zbytek těla, které rovnou vybarvil v náznaku oblečení. Následovaly detaily v obličeji (oči, nos, pusa). Vyplněním obličeje, krku a rukou červeno-růžovou barvou a černých bot dokončil zbytek postavy. Pozadí nechal prostě bílé.

Jelikož se Jaroslav odpozorovat svůj odraz v zrcadle nesnažil, rozhodl jsem se první malbu považovat za představu. Po krátké přestávce jsem Jaroslava poprosil, jestli by se v rámci druhého autoportrétu tentokrát odhodlal zrcadlo opravdu použít. Když souhlasil a pustil se do práce, trávil jsem u něj více času, abych ho mohl při tvorbě popř. korigovat. Tentokrát se vskutku snažil poctivě sám sebe pozorovat a zachytit svůj odraz. Figuru, zobrazenou od pasu nahoru, roztáhl na celou plochu. Malbu jednotlivých částí těla provedl opět ve stejném pořadí. Na nos si namaloval optické brýle, které se na prvním autoportrétu neobjevují, i když je pravděpodobně nosí neustále. Po dokončení figury jsem se ho otázel, zda by nechtěl zachytit i pozadí (interiér ateliéru), které je v odraze taky patrné. Na to zareagoval tak, že do něj v horní části přimaloval modrý mrak, slunce a letící ptáky.



Obr. 53 – Jaroslav

Během doby, kdy na svých autoportrétech pracoval, jsem několikrát zaslechl, jak si je až samolibě nahlas pochvaluje slovy „*tak ten se mi fakt povedl*“ či „*tady jsem krásnej, že jo?*“.

Zhruba dva týdny po našem setkání Jaroslav opustil instituci. I přes počáteční „přešlap“, jenž nakonec dobře stejně pozitivně dopadl, musím pochválit jeho kreativní přístup a smělost v provedení sama sebe. (obr. 54)



Obr. 54 – Jaroslav – *Dvojí autoportrét (vlevo představa, vpravo odraz)*

2.8 Komparace autoportrétů srovnávací řadou

Ve výtvarném projevu klientů jsem při porovnání jejich dřívější tvorby, iniciované a nashromážděné mou matkou, se vzniklými díly nezaznamenal výrazný vývojový posun. Usuzuji, že klienti jsou přičiněním mentální retardace vůči potenciálnímu rozvoji svých výtvarných schopností pasivní, jelikož ta ho na určité úrovni ‚zafixovala‘ a dál se ho pokoušet rozvíjet by bylo prakticky nemožné. Výtvarná forma v jejich dílech tedy zůstává víceméně vždy stejná, tak jako mechanicky opakované principy zobrazování, přičemž výtvary se pak liší tématy a především způsoby, jakými je klienti pomocí navyklých principů řeší. V otázce pedagogiky se o nějakém hlubším rozvíjení jejich výtvarných schopností dá tedy mluvit jen těžko. Dané téma se jim sice podařilo vynikajícím způsobem zpracovat, kdybych je však požádal, aby se pokusili téma vyřešit jinak, myslím, že by se mi dostalo obdobných výsledků jako při prvním pokusu.

Pro ucelené zhodnocení vzniklých prací jsem se rozhodl vytvořit komparaci na základě *srovnávací řady*, kterou popisuje ve své knize Věra Roeselová. Tento typ řady spadá pod tzv. *výtvarné řady*, což jsou „*krátké a srozumitelné útvary, které rozvíjejí kterýkoli námět, úsek učební látky nebo výchovný problém*“.⁸⁷ Roeselová píše o uplatnění výtvarné řady jako metody určené primárně pro děti základních škol, díky níž lze osvědčeně rozvíjet výtvarné dovednosti dětí za pomoci koncepčně promyšlené linie kroků, již od počátku pedagog strukturuje dlouhodobý plán hodin výtvarné výchovy.⁸⁸ V úkolu mnou zadaným toho moc klienti rozvíjet nemohli, jelikož se jedná jen o dvě díla na jedno téma, nicméně klienti mohli vnímat alespoň vztah mezi nimi.

Pomocí srovnávací řady mi šlo o to „*pozorovat rozdíly mezi výtvarně projevovalými typy a různý přístup k řešení úkolů*“.⁸⁹ Nejprve jsem provedl komparaci mezi dvěma autoportréty jednotlivých klientů, poté porovnal ‚diptychy‘ navzájem (obrazová komparace viz. obr. 55). Pořadí klientů v kapitole **Popis průběhu práce jednotlivých klientů - reflexe** není náhodné – díla jsem seřadil podle míry stylizace od nejvyšší po nejmírnější (stejně jako figury autorit v teoretickém řešení BP), přičemž v následné komparaci zohledňuji též ostatní výtvarné elementy obrazů.

⁸⁷ Roeselová, Věra. *Řady a projekty ve výtvarné výchově*. Praha : Sarah, 1997, s. 30

⁸⁸ Tamtéž, s. 30

⁸⁹ Tamtéž, s. 31



Obr. 55 – Komparace autoportrétů

2.8.1 Vlastimil

Vlastimilova dětská figura se svou výraznou znakovou zkratkou blíží k silné stylizaci, tudíž ho řadím na první místo. Divák sice nemá problém s rozeznáním základních tělesných tvarů, jsou však provedeny velice jednoduchým a úsporným způsobem.

Vlastimil neměl problém se pustit nejprve do představy, lze tak dobře sledovat proměny v zobrazení odpozorovaného autoportrétu. Modře obtažená hlava vlevo má tvar obdélníku postaveného na výšku, hlava s černým obrysem vpravo pak na délku. Na té vlevo se objevuje náznak obočí, vlasů a ruměnců, hlava vpravo nemá ani jedno, zato zde Vlastimil zobrazil odpozorované obočí. Nos v prvním případě je tvořen obdélníkovou stopou štětce s obtažením obrysu, v druhém to byl zaoblený tvar nosu blízky, avšak pod nánosem barvy se proměnil v pouhou tečku. Uši byly původně na obou verzích, jenže na figuře vpravo ve finále zanikly. Ústa jsou si celkem podobná, až na obtah u těch vlevo a náznak úsměvu na ústech pravých. Kůže na tváři vlevo je ponechána jako bílá, vpravo ji pak Vlastimil ve dvou tonalitách vybarvil celou. Tvar naznačených paží je v obou případech stejný, liší se pak jen místem napojení – u představy vlevo je to spodní část hlavy, u odrazu vpravo je Vlastimil napojil na trup-krk. Pozadí v levé malbě inklinuje spíše k abstrakci, na levé je zřetelně rozlišen horizont. Charakteristikou obou děl je ‚trhaný‘ výraz malby, dosažený

ponecháním jednotlivých tahů štětce. V obou dílech se objevuje inklinace k diagonálnímu náklonu figury i pozadí zleva doprava, což může být způsobeno vnímáním pouze jedním okem. Zajímavé je, že absence druhého oka není zaznamenána ani v jednom díle. Na obou hlavách též chybí kšiltovka.

Oběma autoportréty se Vlastimilovi i přes svůj handicap podařilo vytvořit působivou osobní výpověď, jíž odhaluje citlivě vnímaný svět kolem sebe.

2.8.2 Petr

Užitím zjednodušených tělesných znaků a geometrizovaných tvarů se Petrova figura v míře stylizace řadí na druhé místo.

V obou dílech je centrum pozornosti vycentrované na hlavu figury, přičemž u představy vlevo je podstatně větší a hranatější, kdežto hlava vpravo mírně je tvarována do realistické podoby, navíc Petr zdůraznil zešpičatěním a ztmavením bradu. Odlišné nosy jsou výrazné svým tvarem – otevřený čtverec vlevo a trojúhelník vpravo. Oči jsou pak podány stejným způsobem v obou verzích, jen vpravo lze spatřit obočí. Ústa a vlasy vyřešil Petr podobným tvarováním, avšak jestliže jsou ústa vlevo pootevřená a s vybarveným meziprostorem, vnitřek úst vpravo je ponechán bílý. Posledním přídatkem na hlavě vlevo jsou velké uši a náznak vousů na tváři, což na rozdíl od Radka nijak nekomentoval.

Tvar trupu Petr zachoval podobně obdélníkovým tvarem s neúplnou barevnou výplní vlevo, stejně tak se na obou objevuje obrysová linie u obou dvou autoportrétů. Odpozorováním si Petr ve verzi napravo kolem krku namaloval náhrdelník s knoflíky a límeček ve tvaru laloků.

Petr maloval druhý autoportrét v jiném prostředí než první a bez možnosti se na něj podívat, přesto se na pozadí obou dvou vyskytuje podobný odstín tmavě modré.

Uplatněním poměrně silné tvarové charakteristiky, obzvláště typy nosů, vytvořil Petr pozoruhodnou sebereflexi a introspekci.

2.8.3 Radek

Střední míra stylizace figury zařadila Radkovo dílo na třetí pozici, jelikož i přes jednoduchost celkové formy užívá specifických tělesných znaků (především v obličejí).

Jelikož se Radek zachytil jako jediný nejprve pomocí zrcadla, došlo tím očividně k ovlivnění formálního provedení autoportrétu podle představy. Nejzřetelněji se to projevuje na konstrukci Radkova těla – v obou verzích je tvořeno kvádrovitým blokem bez paží.

Hlava se všemi znaky je v podstatě také stejná v obou případech. Kompozičně jsou pak postavy vystředěné, přičemž ta pravá je zmenšeninou první kvůli tomu, aby se uvolnil prostor pro symboly kolem ní.

Kostkovaná košile v levém díle je osobitě abstrahována odpozorováním té skutečné, kterou na sobě měl. Je velmi nepravděpodobné, že by Radek znal Mondrianův geometrický vzor, provedením je mu však košile velmi podobná. Oblek vpravo užívá zářivé kombinace pruhů žluté a modré s bílou košilí uprostřed, doplněné límečkem. Podle Radka se to opět vztahuje k jeho aktuálním náladám a pocitům – v tomto případě je to veselost. V souvislosti s Radkovou představou o sobě samém to může být elegance – podtržená nepatrným pozdvižením ramen.

Radek svůj skutečný obličej namaloval tak, jak ho viděl – s narudlou kůží, hnědými vlasy a oholenou tváří. Plnovous v představě je pak podle něj symbol pro mužnost, ale nevztahuje se nutně k jeho touze ho opravdu mít. Změna barvy vlasů na černou s tím může být spojená též.

Nejvýraznější změna však proběhla mimo Radkovu postavu – v prostoru kolem ní. Zatímco pozadí vlevo, i přes odlišnost s prostředím ateliéru, naznačil jako zelenou travu, pozadí autoportrétu vpravo, rozděleného horizontem, je přímo okupováno různými symboly, překrývající modročerné plochy za nimi. Když jsem se zeptal, co symboly znamenají, řekl, že se pomocí nich snažil vyjádřit různá období v jeho životě, během kterých prožíval něco špatného (blesky, bouřkový mrak) nebo hezkého (slunce, modrý mrak). Komentoval to také slovy: „*Někdy je to prostě dobrý, že jo, a jindy zase hrozný no.*“ Švestka umístěná v levém dolním rohu je podle Radka zelená namísto modré z toho důvodu, že symbolizuje jeho „trpké“ dny. Hned nad ní se pak nachází znak pro berana, v jehož znamení se Radek narodil. Červené srdce zastupuje pocity zamilovanosti, různé květiny pak opět optimismus a vztah k zahradce, o kterou se v ústavu stará.

Radek v osobitých autoportrétech rozeznatelně odlišil odraz od představy. Postava vlevo působí navenek klidným, vyrovnaným dojmem, opravdu jen to, co lze z neznámého člověka při setkání s ním vyčíst. Obraz postavy napravo je pak sondou do nitra toho samého člověka, jež odkrývá hlubokou sféru emočních stavů, způsobených životními strastmi. Jsem ale velmi potěšen, že se toto Radkovi podařilo svým dílem působivě vyjádřit.

2.8.4 Jaroslav

Na poslední místo se řadí Jaroslavova v poměru s ostatními nejmírněji stylizovaná figura. Mohlo by se zdát, že zejména v obličejí se nejbližší realitě blíží Radek, avšak Jaroslav jako jediný zobrazením celé postavy podal ucelenější výpověď o stylu své tvorby. I přes silnou znakovou zkratku v oblasti těla lze bez problému rozpoznat jednotlivé končetiny atd.

Jaroslav nakonec přeci jen postupoval podle „plánu“ a podle své představy se zobrazil dokonce v celé postavě, která jeví znaky dětské stylizace a osobní idealizace. Mírně hranatá hlava, o poznání větší v poměru k tělu, je zploštěná v horní části, s malými očky, princeznovským nosíkem a výrazně červenými ústy. Tvaru vlasů – tzv. mulletu, populárního v 80. a 90. letech – je přehnanou verzí jeho skutečného účesu. Ve své tváři pak zachytil působivým způsobem pocit údivu či překvapení otevřenými ústy, jež nechal uprostřed bílá, a nadzdvíženým obočím, čím se patrně situoval do nějaké situace.

Naproti tomu téměř stejně veliká, kulatá hlava vpravo je napojená na trup, zobrazený od pasu výš a o poznání realističtější formou. Ve tváři se pak jeví Jaroslavova opravdová snaha zachytit svou podobu odpozorováním v zrcadle – nagelované vlasy ve tvaru trojúhelníku, huňaté obočí, odstáté uši a lehké ruměnce. Svěbytně pak vyřešil zobrazení očí, hledících na diváka skrze modrá skla nasazených brýlí. Pohledem do zrcadla dal najevo, že se opravdu jedná o autoportrét. Černý pruh spojující obličej v oblasti brady se pak objevuje na obou verzích, stejně jako barva kůže.

Tělo postavíčky vlevo Jaroslav vyřešil znakovou zkratkou – prosté obdélníkovité torzo, na něhož jsou napojeny „plandavé“ paže s rukama připomínajícíma palcové rukavice, a nohy v podobě vysokých bot, sahajících až k trupu. Naproti tomu se odpozorované torzo v pravém autoportrétu vyznačuje přesnějšími fyziognomickými znaky – v poměru k hlavě má přirozenější velikost a široký trup v oblasti pánve se rozšiřuje. Jen paže Jaroslav vyřešil unikátním způsobem – jednoduše je „amputoval“ a „pahýly“ zaoblil, aby se do obrazu vešli. Na tričko si přimaloval kapsu, kterou však ve skutečnosti neměl.

Pozadí je v obou dílech bílé, jen u pravého autoportrétu Jaroslav schematicky naznačil mrak, slunce a letící ptáky. Společnými znaky je pak užití obrysové linie a barva v plochách.

2.8.5 Závěrečná komparace ‚diptychů‘

Vlastimil dodal svým uvolněným, obrysově nejrozrušenějším autoportrétům (i přes ostýchavost při výběru barev) nejexpresivnější výraz a nejsilnější stylizaci. Jako jedinému se figura naklání a nemá bytelné tělo.

Petrovy autoportréty jsou si oproti ostatním navzájem nejvíce podobné – kompozičně, tvarově a barevnostně. Nejvýraznější jsou též černé obrysové linie. Obrazy působí nejuza-
vřenějším, nejtajemnějším dojmem, neboť do nich Petr promítl svou introvertní povahu.

Radkovými figurami, které mají nejmenší hlavu a jako jediné nejsou definovány obrysovou linií, prostupuje formální řád a ucelenost. Jeho malby působí nejvyváženější barevností a upřímnou vážností v podání své povahy.

Jako jedinému se *Jaroslavovi* se podařilo zachytit se, jak fyziognomicky nejvěrněji, tak i v celé figuře v ideální podobě. Oproti ostatním však obrazu nedodal ‚řádné‘ pozadí a figura svou stylizací působí oproti ostatním nejschematičtěji.

Rozvolněnost formy a barevných ploch v díle *Vlastimila* a *Petra* pak v kontrastu s jasně definovanými tvary jednoduše barev v díle *Radka* a *Jaroslava*.

2.8.5 Reflexe celkové tvorby

S klienty se mi pracovalo výborně, stejně tak jsem spokojen se všemi vzniklými pracemi. Myslím, že každý klient dal do výkonu maximum a předvedl své výtvarné nadání v plném rozsahu. Doufám, že jsem klientům výtvarným tvorbou alespoň částečně obohatil kreativní rozsah. Díla si Matka ponechala v ústavu, kde budou vystavena.

Kdybych se měl zpětně zamyslet, jestli něco při zadávání nebo v průběhu tvorby udělat jinak, tak jednoznačně dopředu jasněji promyslet možné formulace výtvarného zadání, aby bylo srozumitelnější a předešlo se tak možnému zmatení či znejistění klienta, jako v případě *Radka*. Dále bych se pokusil vytvořit s klienty všechny práce na jeden ‚záťah‘ pro větší sjednocenost, i když v případě *Petra* dvouměsíční pauza neměla patrně takový vliv.

2.9 Další možné interpretace tématu aplikovatelné do výuky

Stejně zadání jako klientům – Dvojí autoportrét – bych se pokusil aplikovat do hodiny výtvarné výchovy napříč třídami základní školy. Z velkého množství publikovaných dětských výtvarných děl zřetelně vyplývá jejich inklinace k zobrazování člověka v podobě rozsáhlých figurálních variací. Jistě se každé dítě v předškolním věku alespoň jednou pokusilo zpodobnit některého z členů své rodiny, či přímo sama sebe. Introspekce a sebe-reflexe touto formou by pak dětem, obzvláště pak prvního stupně, umožnila zkoumat jak sebe sama z existenčního hlediska, tak i své výtvarné zdatnosti. Troufám si říct, že zadání směřované na dvacetičlennou třídu by vzbudilo v žácích pozitivní odezvu a obzvláště jednotlivá provedení autoportrétu podle zrcadla by motivovalo žáky navzájem. Vzniklé práce bych poté porovnal s autoportréty klientů opět za pomoci srovnávací řady.

V návaznosti na třetí část mé BP, **Fenomén závěsného obrazu**, bych se s kolektivem starších dětí pokusil provést napnutí plátna na rám obrazu, včetně šepsování. Tato aktivita by podle mého názoru umožnila dětem lépe si uvědomit, že samotné malbě obvykle předchází nelehký řemeslný proces. Závěsný obraz by tak odhalil svou materiální podstatu, které si při pozorování nemusíme vždy všimnout, dokud si nezkusíme sami něco namalovat. Práce by požadovala fyzickou námahu nutnou spolu s nutnou dávkou zručnosti. Nezapomněl bych zmínit, že součástí obrazu může a nemusí být rám, a jednoduchým způsobem bych se pokusil dětem vysvětlit, že rám lze chápat též jako ohraničení obrazu z pojmového hlediska (viz. Kapitola **Fyzikální aspekt obrazu**).

V souvislosti s malbou jako technikou bych se pokusil dětem nastínit teorii a psychologii barev. Dále bych jim vysvětlil, že i barvy na obraze mají svoje hmotné vlastnosti, jelikož jsou to vlastně barevné pigmenty. V malířském zobrazení tedy může malba vytvářet iluzi nejen optickou uvnitř obsahu obrazu, ale i materiální pomocí barvy samotné a způsobem jejího nánosu, čímž vzniká jakási metafora.

Na dva předchozí úkoly by šlo navázat experimentální hrou s umístěním hotového obrazu do prostoru. Ta by otevírala otázky chápání závěsného obrazu z jeho fyzického hlediska, spolu s hledáním limitů jeho poloh a závislosti na prostoru, a vnímání obrazu ve smyslu čitelnosti.

3. Výtvarná část

3.1 Výtvarný vztah k tématu

Už jako dítě jsem prý prokazoval hlubší zájem o tvořivou činnost v podobě výtvarné aktivity. Rodina mne v tom podporovala a během základní školy jsem absolvoval 4 roky na ZUŠ. Pod vlivem mého oblíbeného žánru *fantasy*, ať už ve formě literatury či filmu, jsem se z vlastního zájmu pokoušel kreslit obludné figury stylizované žánrem. Neznalost anatomie a proporcí vedla k naivním výsledkům díky fabulování tělesných znaků. Na druhou stranu mi to dovolilo popustit uzdu kreativní imaginace, nad níž se i dnes při prohlížení starých sešitů s úsměvem pozastavuji.

Kresba mě však po základní škole nepustila, a tak jsem na Střední škole aplikované kybernetiky v Hradci Králové poprvé začal kreslit lidskou figuru podle živého modelu. I přes některé zoufalé pokusy jsem našel velké zalíbení v zobrazování něčeho tak esteticky přitažlivého, jako je lidské tělo.

Kresba mě však po základní škole nepustila, a tak jsem na Střední škole aplikované kybernetiky v Hradci Králové poprvé začal kreslit lidskou figuru podle živého modelu. I přes některé zoufalé pokusy jsem našel velké zalíbení v zobrazování něčeho tak esteticky přitažlivého, jako je lidské tělo.

Po příchodu do Prahy, když jsem se stal studentem Výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, jsem souběžně s hodinami kresby a malby docházel v průběhu dvou let poměrně často na večerní kreslení v budově Moderní galerie na pražské AVU. Jednalo se o tříhodinové bloky, během kterých pózovalo několik nahých modelů, přičemž vedoucí pedagogové kladli důraz na anatomickou správnost zobrazených figur. To mi pomohlo figuru uchytit alespoň v základech. Začal jsem též studovat lidskou anatomii.

Lidskou figurou jako námětem pro osobní výtvarný projev jsem se začal zabývat intenzivněji během 2. ročníku studia na Pedagogické fakultě, především v rámci předmětů Kresba a Malba, vedených panem do-



Obr. 56 – Autorská práce
***Soubor*, 2012**

Grafitová tužka na balicí papír



Obr. 57 – Autorská práce
***Figura v pohybu*, 2013**

Tempera a bílý latex na balicí papír

centem Zdenkem Hůlou. V prvním semestru se mým podtématem stala *sugesce pohybu* figury, poměry dvou fyzikálních sil a jejich balancování. Postavy jsem zachycoval v akčních pózách při běhu či pěstním souboji. Inspirován jsem byl též vlastní sportovní zkušeností. Figura v lokomoci nabízí nekonečné množství tvarových variací a zároveň je to silný výrazový prostředek. Během druhého semestru jsem se pak zaměřil spíše na maximální *napětí* mezi staticností a rozhýbaností v kompilaci několika figur.

V průběhu ročníku jsem se snažil téma důsledně rozvíjet za pomoci hodnotných konzultací s panem docentem Hůlou. Výstupem zimního semestru byla kresba *Souboj* (obr. 56), v letním pak série nepříliš vydařených maleb a nedokončených kreseb. Na obr. 57 černobílá malba figury z onoho cyklu, inspirovaná osobním sportovním úrazem. Na díla z té doby jsem si ještě netroufl použít více barev.

Pátý semestr studia jsem absolvoval v rámci Erasmu ve Finsku (Rovaniemi). Díky kvalitnímu přístupu pedagogů a intenzitě kurzů jsem se mohl plně věnovat dalšímu rozvíjení figurální kresby a malby. Kurz malby mi, troufám si říct, výrazně pomohl rozvinout barevné cítění a zlepšit malbu z technického hlediska. Na obr. č. 58 je ukázka jednoho díla z cyklu figurálních maleb, kdy modelka byla centrálním motivem, zadání však znělo soustředit se především na celkové působení pestré škály barev.

Výborným „cvičením“ se stala kresba figurálních póz v krátkém čase, tzv. „pohybovka“. Díky extrémně krátké době (3 min, 1 min, 30 sekund) člověk vnímá jen ty nejpodstatnější tvary figury, a výsledky působí svěžím, odlehčeným dojmem.



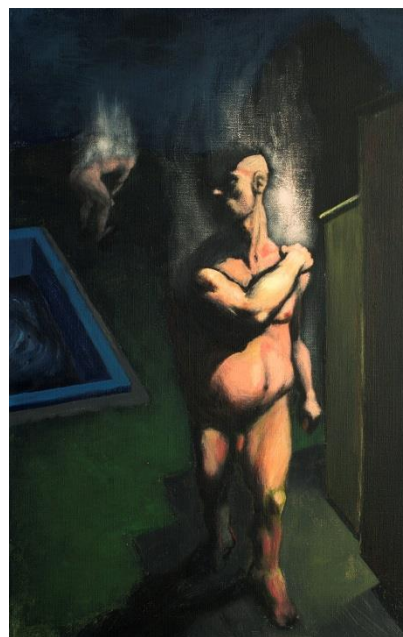
Obr. 58 – Autorská práce
Studie sedícího aktu, 2013
Akryl na sololit



Obr. 59 – Autorská práce
Figurální kompozice, 2014
Grafitová tužka a tempera na balicí papír

Po návratu z Rovaniemi jsem začal výrazněji vnímat svou existenční polohu spojenou s výhledem do budoucna. Schylovalo se k přijímacímu řízení na magisterské studium, které vyžadovalo odevzdání výtvarného portfolio. Rozhodl jsem se dokončit jednu z rozdělaných kreseb z cyklu *figury v pohybu* (obr. 59). Figurám v reálném měřítku jsem vtiskl vlastní tělesnou podobu. Na obr. 60 další dílo do portfolio – ještě pln dojmů z životní zkušenosti v severském prostředí jsem se rozhodl zachytit výjev inspirovaný kulturní aktivitou typickou pro finský národ – saunování.

Téma mé BP jsem si vybral už v roce 2013 i přes určitou nejistotu, jak ho rozpracovat dále. Nicméně jsem však cítil, že lidská figura jako námět mě v různých podobách provázela a provází prakticky od počátku mého tvoření, tudíž bych mohl budoucí práce založit na „pevném podkladu“ a sledovat tak ucelený vývoj. Zobrazení člověka ve výtvarném umění obecně vždy přitahovalo mou pozornost, obsahově i formálně napříč historií lidstva, jelikož už od střední školy s potěšením studuji předměty o výtvarném umění a samostatně vyhledávám obohacující zdroje v tomto směru. Je to jedinečný pocit být schopný alespoň v minimální míře svou kreativní činností vstupovat do kruhu lidské kultury a reagovat tak na mnohé její podněty. Troufám si tedy říct, že pokud existuje nějaký námět, ve kterém jsem schopný naplno rozvíjet své tvůrčí schopnosti a s jehož pomocí můžu dosáhnout osobitého výtvarného výrazu, pak je to jedinečně *lidská figura*. Malba jako prostředek je pak pro mne stále neprobádanou oblastí, jíž bych se měl v rámci BP alespoň pokusit ovládnout.



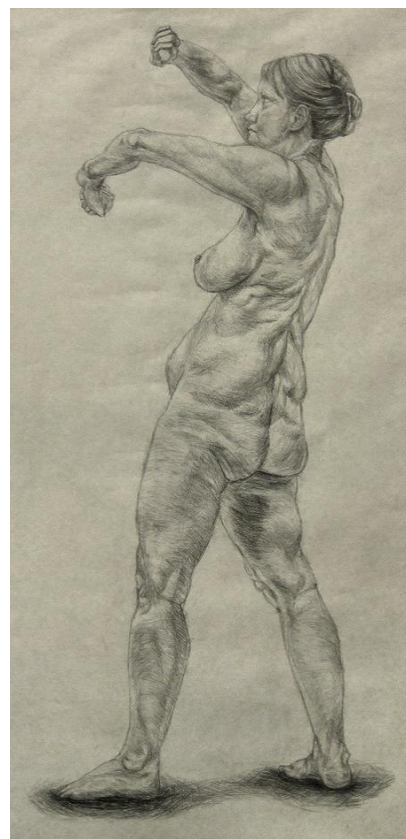
**Obr. 60 – Autorská práce
Saunování, 2014**
Akryl na plátno

3.2 Kritickou sebereflexí k progresivnímu vývoji

Přes veškerou snahu, se kterou za poslední tři roky produkuji ona výtvarná díla, však leží skrytý stín pochybnosti, který se v krizových tvůrčích obdobích vynořuje a zase bledne s nabývajícím sebevědomím tvořit.

V těch nejhlubších pochybách přichází pravděpodobně ta nejzákladnější, nejsvědomitější otázka – proč se vůbec pokouším o výtvarné vyjadřování, proč v tom tak zatvrzele pokračuji, když se tyto pochybnosti objevují až nepříjemně často? V průběhu let jsem dospěl k názoru, že se bez těchto výkyvů výtvarný vývoj obecně nemůže obejít. Myslím si, že se těmito „pády“ učíme opět zvedat, pokaždé poučení a tak s větší vervou než minule. Svým způsobem se to děje i v tom, jak prožíváme svůj život. Adriena Šimotová v rozhovoru s Markem Ebenem řekla, *„že štěstí má ten, kdo dělá umění, že se o sobě víc dozví, protože je mu kladena otázka z druhé strany (z něčeho co je mimo ně, od pána boha)“*.⁹⁰ Tvoření nás nutí si klást velmi často též otázku vlastní existence. Možná je to právě jeden z důvodů, proč nás tvorba jen tak nepustí, i když se ocitáme na dně kreativního oceánu.

Poučení nicméně plyne z kritického zhodnocení vlastní tvorby. Pokusím se tedy určit dvě vyjadřovací vlastnosti, které považuji za své nejproblematictější nedostatky či „slabiny“. První bych popsal jako neschopnost vnímat zobrazovaný subjekt jako celek, ve většině případů nedokážu správným odpozorováním simplifikovat subjekt a vystihnout jeho podstatu. Ta se často spíše rozpadne do menších celků, přičemž při jejich zobrazování inklinuji až k chorobné snaze zpětně je scelit nepodstatnými detaily. Ovlivňuje to též křečovitá „upnutost“ a přílišná utaženost tvarů. Důkazem toho bylo večerního kreslení na AVU, kde se přímo kumulovala moje slepá honba za postihnutím sebemenších detailů bez kontroly



Obr. 61 – Autorská práce
Studie aktu, 2012
Tužka na papír

⁹⁰ **Česká Televize:** Na plovárně s Adrienou Šimotovou. In: [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/20352216044-na-plovarne-s-adrienou-simotovou/>

celku (obr. 61, str. 73). Byl jsem vždy tak zaujatý každým záhybem a svailem, že jsem často ani během tří hodin nebyl schopen kresbu dokončit. Projevilo se to též u přípravných figurálních studií na téma *figura v pohybu*, zmíněných výše. Snaha pokusit se zapracovat do tvarů správně fungující anatomii často ztroskotala na její nedostatečné znalosti, jevící se neautentičností těl. Jak pan docent mnohokrát podotkl, nakreslený sval či záhyb dokáže rozbít dojem funkčnosti těla, pokud je obsahuje i nepatrnou chybu.

Předchozí zhodnocení souvisí s mou tvorbou především z formálního hlediska. Z obsahového hlediska je to pak nejistota sdělení v mém díle, jelikož často ani přesně nevím, co bych chtěl vyjádřit. V tomto pocitu asi největší úskalí, jelikož je to přímo ve vztahu s mou existencí a životním postojem. Podle mého názoru by totiž dílo mělo být primárně postaveno na touze člověka něco sdělit, cítit tu potřebu niterně, a teprve na základě toho ji skrze formální prostředky vyjádřit. Můj problém spočívá v tom, že jsem ještě nedospěl k jasným postojům a vyhraněným názorům. Není to však nutně spojené s věkem, jako spíše s inteligencí. Tento nedostatek se projevuje též jako nejasnost vize vznikajícího díla – během tvorby si nedokážu dostatečně představit a rozvrhnout, jak by mělo dílo alespoň v základech vypadat a předpovědět tak výsledný výraz. Spíše se spoléhám na náhodu, že mne k nějakému řešení prostě dovede sama.

Kritická reflexe sebe a své tvorby by měla probíhat neustále u každého tvořícího člověka, nýbrž je to podle mne cesta, kterou lze dosáhnout progresivního vývoje tvorby. Může a měla by tomu též dopomoci odezva z druhé strany – divácké. Může se totiž stát, že vytvořím něco, o čem jsem v danou chvíli přesvědčen, že obsahuje určité výtvarné kvality, jenže s odstupem času a díky objektivnímu názoru diváka přehodnotím původní názor, tentokrát pomocí sebereflexe podepřené vnější zpětnou vazbou k dílu. Tento vztah je však poněkud individuální a závislý na charakteru umělce. Dobrým příkladem je toho mé další dílo.



Obr. 62 – Autorská práce
Kreslířův zpěv,
hudebníková kresba, 2013
Grafitová tužka na balicí papír

V prosinci roku 2012 jsem se rozhodl provést experiment založený na spolupráci s hudebně nadaným kamarádem. Šlo o spontánní spojení mé kresby na velký arch a jeho hudebního doprovodu na kytaru, během kterého občasné skládal slova na základě naší konverzace. Zhruba po čtyřech hodinách jsem načrtl kresbu v základních tvarech, kterou jsem v průběhu dalších dvou měsíců příležitostně dokončoval. Hotové dílo jsem nazval *Kreslířův zpěv, hudebníkova kresba* a zúčastnil jsem se s ním Ceny Sv. Lukáše 2012, kde získalo 3. místo. V kresbě o velikosti 2 x 1 m, provedenou grafitovou tužkou, jsem uplatnil převážně figurální motivy iluzivní formou (obr. 62, str. 74).

S odstupem času mohu prohlásit, že kresba je v podstatě slátanina náhodných figurálních tvarů, které díky iluzivnost a rozměrnosti působí povrchní líbivostí. Dílo je skrze zbytečně úmornou práci dotažené do posledního detailu, čímž se vytratil počáteční uvolněný rukopis. Během vernisáže někdo výstižně prohlásil, že kresba vypadá „*jak od těch chlapů, co kreslej pěkný obrázky na Karlově mostě.*“ S odstupem času cítím, že je opravdu jen o vizuální hru forem bez hlubšího smyslu. Myslím si, že cena mi byla udělena za onu velkoformátovost a iluzivní hru, zkonstruovanou pomocí mechanické kresby. Chybami se člověk učí.

Obecně se během tvorby co nejčastěji snažím provádět reflexi toho, jak na mne čerstvé dílo působí. Ve většině případů je nutné, pokud si člověk není jistý nebo je zabředlý v detailech, na chvíli tvorby zanechat a poodstoupit – člověk tak získá ucelenější přehled o tom, co se vlastně pod jeho rukama děje a jak je možné s tím pracovat dál. Tímto způsobem, pokud se vyloženě nesnažíme o automatismus nebo tvorbu založenou plně na náhodě, lze získat alespoň nějakou úroveň kontroly nad výtvarným dílem. Není to však úplně jednoduché, neboť to neúprosné nutkání postihovat realitu ve všech svých detailech, se kterým se často potýkám, často kontrole silně vzdoruje.

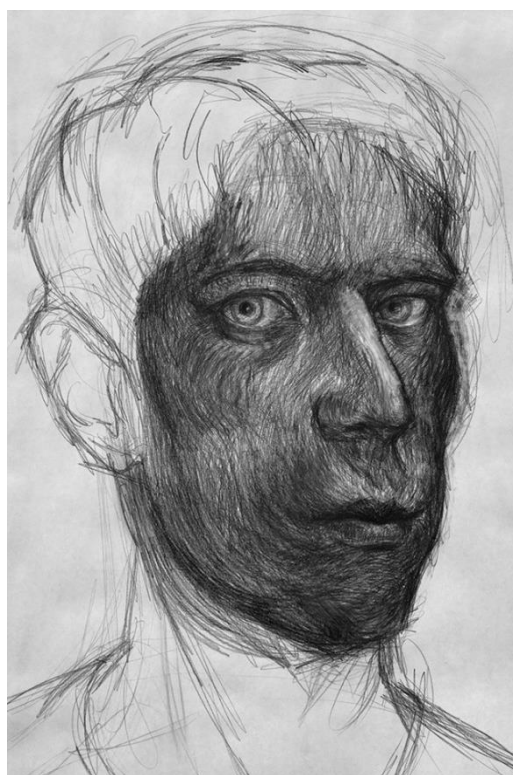
Z uvedeného příkladu výše lze odtušit, že ne vždy je tato snaha o odušení kvalit výtvarného díla platná, neboť spadá pod určité myšlenkové období tvůrce, které když se na základě zkušenosti a vývoje přeorientuje, mění se i celá reflektivní platforma.

3.3 Hledání formy a obsahu

Velice často mne tvorba nutí uvažovat o hranici mezi seriózností obsahu a s ním související formy, a naopak mezi jakýmsi nezatíženým, hravým přístupem. Obzvláště v obdobích „krize“ se neustále přesvědčuji, že bych měl tvorbu brát velice vážně, aby byla smysluplná a hodnotná. Významová zatíženost avšak nemusí nutně dodat dílu uvolněný výraz. Na druhé straně dílo postavené na přílišné inklinaci k formálnosti může sice vypadat „dobře“, avšak bez hloubky obsahu rychle vyprší. Je předem velmi těžké předpovědět, jak se na dílo budu dívat za dva roky, ale je to pouze čas, jak řekl Francis Bacon, co rozhodne o ustálené kvalitě díla. Obecně jsem toho však názoru, že úspěšné dílo musí být vyvážené formálně i obsahově. Přirozeně však jedno bez druhého nemůže fungovat.

Co se týče obsahu výtvarného řešení BP, s figurou tedy pracuji jako s ústředním motivem. Jak ji ale pojmout? Živý model je sice v mnoha případech nezbytný pro figurální studie a ověřování si formálních prostředků, stále je však nutné figuru usouvztažnit s obsahem, a postavit téma např. na aktu se mi jevilo poněkud limitující. Cyklem *figury v pohybu* jsem se ve zkoumaném tématu posunul značně kupředu, dynamické konstrukce poskytovaly široké uplatnění pro výtvarné cítění a zároveň vyžadovaly důmyslné řešení. Stále jsem však k tématu cítil jakousi nejistotu a otažítost.

Za poslední rok jsem si ve svém výtvarném projevu v souvislosti s onou nejistotou mé současné polohy a nejasné budoucnosti uvědomil jistou inklinaci k existenciální tematice. Dílo pak rázem nabývá na smysluplnosti, protože jeho obsah je silně vázán k existenci samotného autora. Skloubením vlivů figury a existencialistické tendence je pak výtvarné řešení v podobě autoportrétu. Kresebný autoportrét na obr. 63 vznikl během hodin kresby v Rovaniemi. Motivován ostatními pracemi spolužáků jsem se do tvorby vrhnul s velkou vervou, vrcholící doslova v zuřivost při kresbě. Díky velkému zrcadlu a obřím rozměrům kreslicí plochy jsem se dokázal osvo-



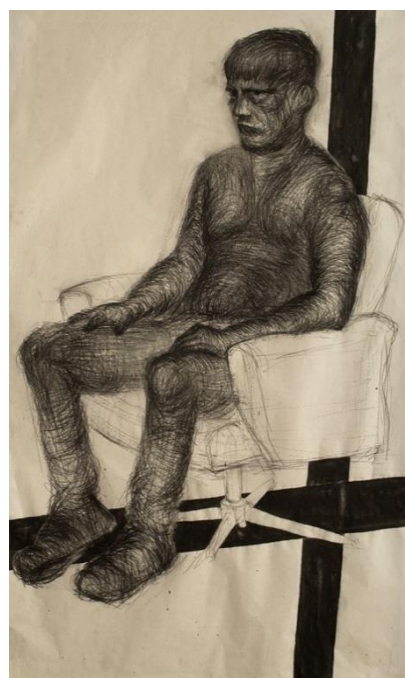
Obr. 63 – Autorská práce
Autoportrét, 2013
Umělý uhlí na papír

bodit uvolněním ruky. Začal jsem vnímat objem hmoty, tvořící mou hlavu, spíše než její fyziognomickou podobu, a prudkými gestickými pohyby jsem začal dojem transformovat do neurovnaných shluků čar. Energie vynaložená na pohyby rukou vytlačila částečně myšlenkové pochody a dosud neuplatněná hlubší intuice a procítění při tvořivém procesu zde prostoupily do díla v plné síle. Výtvar jsem se zpětně hodnotil jen během krátkých přestávek, abych nevypadl z tempa. Kresbu jsem nedokončil, přesto ji však považuji za klíčovou ve vývojovém ‚řetězci‘ mé figury z hlediska výrazu a formy.

Důraz na objem figury jsem se pokusil prohloubit na obr. 64, kde je sedící postava důsledně zachycená způsobem ‚obtáhnutí‘ povrchů ‚vrstevnicovým‘ stylem. Tato ‚technika‘, objevená při tvorbě autoportrétu, dovoluje oprostít se od přesnějších fyziognomických znaků těla a spíše se zabírat fyzikálností tělesné hmoty jako takové. Kresba probíhala opět v zuřivém tempu.

V této souvislosti mě výrazně zaujala figurální tvorba Zdeňka Berana, především již zmíněná nástěnná malba na zeď krematoria (obr. 17, str. 25), v níž zachytil tři podlouhlé figury. Ty jsou působivé nejen svou monumentalitou, ale právě tím, jak Beran vyřešil jejich plasticitu – zmiňoval jsem jistou míru iluzivnosti, přeci jen však je kladen důraz na vnitřně cítěný objem těl, umocněný strohým tvarováním jejich obrysů. Beranovy postavy, umístěné v onom prostoru spojeném obecně s existencí člověka, svými gesty naznačují emociální vypjetí, čímž je obsah a forma v přirozeném souladu. V mém případě se pak jedná spíše o díla s důraznější formou. Znázorňování povrchu těla jakoby zevnitř – zachycení podstaty hmoty – mě velmi zaujalo i díky síle výrazu, jehož jde tímto způsobem dosáhnout.

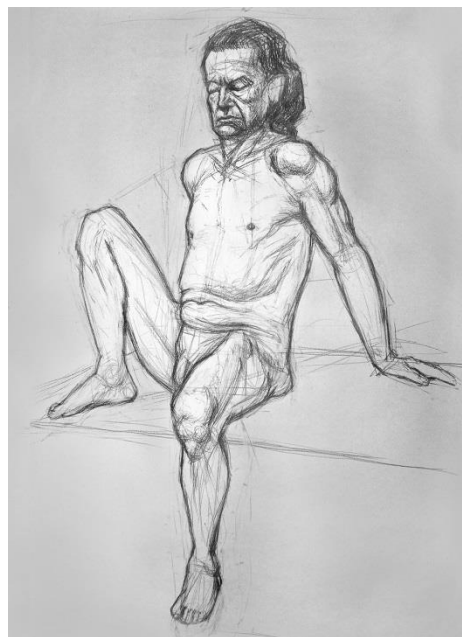
Abych mohl pokračovat k finálnímu řešení mé BP, cítím potřebu zmínit ještě jeden způsob ‚definování‘ figury v ploše. Minulý rok jsem experimentoval s kresebnou figurou ztvárněnou pouze jejím obrysem. S tímto principem přichází řada formálních výhod a nevýhod. Především dovoluje oprostít se od zpracování na figuře toho, co ji v reálu utváří, tedy hmota, která se většinou řeší pomocí stínování. Objem se však důmyslným provedením linií naznačit dá i bez něj. Konturou či siluetou se zužují výrazové možnosti, tvůrce



Obr. 64 – Autorská práce
Studie figury, 2014
Umělý uhlí a tempera na papír

může i přesto díky její úspornosti dosáhnout působivých účinků, aniž by divák ztratil dojem z plastičnosti. Omezení se pouze na linii na druhou stranu přináší zákonitě nutnost vhodného provedení, ať už z hlediska anatomického, či dalších výtvarných elementů. Na obr. 65 lze vidět jednu z kreseb, kde princip uplatňuji. Fotografie je kvůli její horší kvalitě mírně postprodukčně manipulována, nicméně figura jistý dojem z plastičnosti navozuje.

Působivým dokladem jsou některé proslulé kresby J. A. D. Ingrese. Ačkoliv si někdy dopomáhá hlubším stínem vedeným podél okrajů těla nebo v jeho prohlubních, celková čistota provedení je však téměř dechberoucí. Ingres vede prostou linii se suverénní jistotou, často se akt či portrét obejde bez jakékoliv kresebné informace „uvnitř“ obrysu.



Obr. 65 – Autorská práce
Studie aktu, 2013
 Graftitová tužka na papír

3.4 Výtvarné řešení tématu

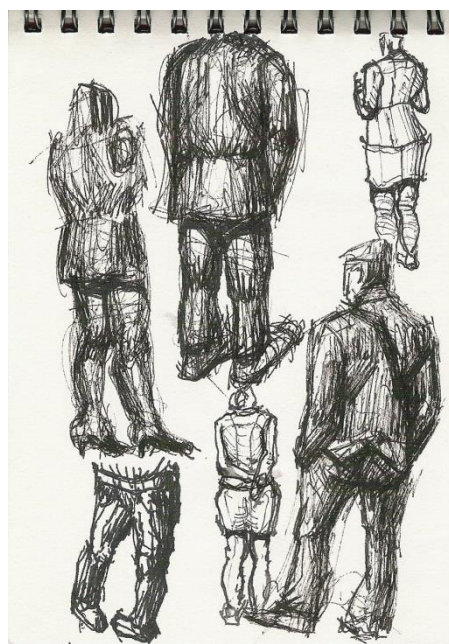
Inspirace pro finální výtvarné řešení mé BP přišla samovolně z prosté, myšlenkami nějak nezátížené aktivity. V průběhu roku 2014 jsem si nezávisle na tématu BP pořídil malý skicovací bloček, takový, který se vytáhnout z kapsy při každé vhodné příležitosti něco nakreslit, a začal jsem intenzivně skicovat. Jelikož pro cestování po Praze velmi často užívám městskou hromadnou dopravu, o modely pro kresbu není nouze – v přeplněných tramvajích, metru či na zastávkách lidé nevědomky pózují. Inspirován uvolněností kreseb z pohybovek v Rovaniemi jsem se zaměřil na náhodné osoby. Zprvu mě zaujaly převážně hlavy lidí zezadu a těla od pasu dolů, nedlouho na to celá figura ve všech možných pozicích – sedící, stojící, kráčející – s občasným portrétem. Při některých příležitostech se mi podařilo zachytit osobu při chůzi zezadu tím, že jsem ji sledoval. Výhodu principu pohybovek jsem začal intenzivně uplatňovat v praxi. Na provedení kresby je většinou velmi málo času – cestující jsou neustále v pohybu, někde se otáčejí, přešlapují a nečekaně vystupují, což vyžaduje pohotovost. Takovéto okolnosti vyžadují abstrahování tvarů, zkratkovitost tělesných znaků je však úměrná formátu skicovacího sešitku, nedokončenost figu-

rálních motivů jim pak dodává odlehčený, dynamický výraz. Tak jsem si uvědomil, že oproštěním se od hlubších myšlenkových procesů lze překonat mé nutkání tvary definovat detailněji než je potřeba, což ve výsledku způsobuje dojem „utaženosti“ kreseb. Postupně jsem přišel na to, že pokud se ke kresbám po čase vrátím s úmyslem je dokončit, většinou je jen zhorším.

Skrze počáteční rozmanitost kresebných stylů jsem začal hledat jednotnější formu, která by umožňovala svébytnou výrazovost. Díky předchozí zkušenosti (obr. 64 a 65) jsem ji našel v podobě kresby zdůrazňující objem a kresby uplatňující jednoduchou obrysovou linii. Z nezávislého, „bezmyšlenkovitého“ skicování se stala každodenní nutnost, vyžadující jistou dávku koncentrace a reflexe. Když se skici začaly hromadit a mé uvažování nad nimi zintenzivňovat, podnítilo to mé rozhodnutí postavit výtvarné téma mé BP právě na „tramvajových“ kresbách (ukázka – obr. 66).

Prvotní myšlenkou výtvarné části mé BP bylo namalovat obraz, zachycující kompilaci postav různých forem, velikostí a póz, které bych umístil napříč plochou obrazu. Figury by přitom přesahovaly velikost jednotlivých pláten nebo by v obraze byly jen částečně. Vnitřní řád by pak navodily diagonální pruhy v pozadí, komponované zig-zag a sloužící jako „chodníky“ pro postavy. Podobné pruhy se objevují už v dřívějších dílech (obr. 59 a 64). Cesta by se v obraze dělila na dvě místech, vždy jen doleva a doprava – kráčející figury volící si svou cestu pak měly symbolizovat výše popisované hledání stylu a formy. Podoba figur by vycházela z „nejpovedenějších“ kreseb ze skicáků. Postavy jsem záměrně vybral jen anonymní, jelikož mi šlo spíše o tvarosloví lidského těla.

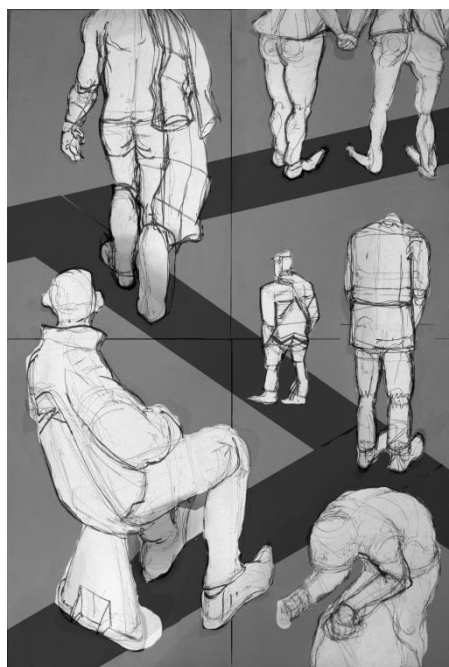
Výběr velikosti a formátu plátna byl už od počátku ovlivněn tím, že jsem doma našel spoustu napnutých, ale nepomalovaných obrazů o velikosti 70x45 cm. Cítil jsem ale potřebu rozmachu, provést malbu na rozměrnější plochu. Nejprve se mi hlavou honila myšlenka o spojení obrazů v poměru 3x3, po vystřízlivění jsem se nakonec rozhodl pro vertikální 2x2. S plochou jsem zamýšlel pracovat od počátku jako s jednolitou.



Obr. 66 – Autorská práce
Kresby figur, 2014
Černý centropen na papír

Na radu pana docenta Hůly jsem figury překreslil na papír a vystříhnul, což mi umožnilo hledat nejspokojivější kompoziční řešení. Figury jsem se nesnažil anatomicky zlepšovat nebo jim přidávat detaily, zvětšeným kresbám jsem ponechal jejich skečovitou náznakovitost a odlehčenost. Na obr. 67 vidíme první verzi díla, upravovanou v počítačovém programu. S dílem jsem byl celkem spokojený, stále jsem však cítil určitou nejasnost mé vize. Také jsem si nebyl jistý malířským provedením. Po jedné z konzultací s panem docentem Hůlou jsem se na základě jeho podnětů rozhodl dílo přepracovat.

První návrh byl svým pojetím poněkud jednoznačný – figury jednotlivě zachycené v odlišných časech, z jiných úhlů a s různou mírou detailů sice navozovaly cosi nevysloveného. Jejich ‚izolovanost‘ vůči ostatním však byla porušena sjednocujícím pruhem v pozadí, který na sebe strhuje pozornost očí a do obrazu vnáší nežádoucí děj. Má dřívější kresba na obr. 62 (str. 74) mi ukázala, že je možné vytvořit obraz, jehož jednotlivé části nutí diváka neustále mezi nimi zrakem pendlovat a hledat nové vztahy. Z obr. 67 takový pocit nemáme. Pan docent Hůla naznačil, že se lze nad věc povznést a s tématem pracovat jako s *myšlenkovým prostorem*, který všechny tyto mé výtvořky a jejich reflexe kumuluje. Výtvarně interpretovat bych to mohl jako jakousi imaginativní myšlenkovou sféru, tvořenou dílčími tvůrčími zkušenostmi – pozorování a kreslení lidí s proměnlivou mírou zaujatosti vůči detailu a celku. Dojem by byl navozen odlišnými velikostmi figur a jejich jednotlivou separací nesourodým prostorem.



Obr. 67 – Autorská práce
Figurální kompozice (první verze), 2014
Tužka na bílé plátno, postprodukce

Ve druhé a finální verzi díla jsem se rozhodl figurální kompozici přes menší změny ponechat, odlišně jsem však pojal pozadí. Aby v obraze působilo nesourodě, napadlo mě využít toho, že jednotlivá plátna mohu mezi sebou vyměňovat, aniž bych porušil výchozí formát 2x2. Figury jsem namaloval v odstínech hnědé, modré, červené a zelené, přičemž jsem se snažil jejich působení na celé ploše zharmonizovat. Malbu jsem provedl z větší části širokými tahy, se snahou zdůraznit objem figur a oprostit se od detailu. Na jednotlivé figury jsem aplikoval různé způsoby formálního provedení, které jsem postupně během

skicování objevoval. Míra detailů figur je pak úměrná jejich kresbám. Ačkoliv jsou vztahy mezi figurami z hlediska prostorového uspořádání v obrazu potlačené, snažil jsem se průběžně vnímat jejich vzájemné působení a dosáhnout tak pocitu celkové vyváženosti.

Poté, co jsem rozmaloval většinu figur, vyměnil jsem každý z obrazů ve své diagonální ose s tím protilehlým. Do této nově vzniklé plochy jsem zapracoval síť geometrických tvarů, které se prolínaly skrze všechny čtyři obrazy, přičemž na sebe v místech pomyslných rámců vždy navazovaly. V této „konstelaci“ jsem pozadí dokončil a obrazy vrátil do původního stavu. Tím se pozadí rozbilo na tříšť geometrických fragmentů, což vztahy mezi figurami nadobro zpřetrhalo. Aby figury v husté změti tvarů vynikly, pozadí jsem namaloval v odstínech šedi. Obrazy jsem poté dokončoval buď v celku 2x2, nebo jednotlivě – jednak kvůli praktičnosti, jednak kvůli ověření si jejich působení bez vizuálního vztahu k ostatním.

Na obr. 68 (str. 82) je hotové dílo ve své první konstelaci, kde na sebe navazují figury. Na obr. 69 (str. 83) pak navazuje pozadí. Možností obrazy mezi sebou kombinovat vzniká zajímavá hra tvarů, kontrastů světlé a tmavé či náhodně navazujících linií. Fyzičnost obrazu tak zde získává své uplatnění jakožto další výrazová možnost.

3.5 Reflexe výtvarného díla

Dlouho mne trápila otázka, jak dílo pojmout, aby v rámci BP i pro mě osobně mělo hlubší smysl. Nutil jsem se např. do hledání existenciálních témat jen proto, že se zaobírám svou existencí, čímž by dílo logicky mělo mít větší smysl. Další problém pro mě tvoří fakt, že jsem nikdy nebyl schopný se do tvorby naplno opřít a prožít skrze ni intenzivní emoční vypjetí, nebo v obraze zanechat hlubší emociální stopu. Příčilo se mi ale dělat navenek něco líbivého, s čímž bych pak v mém nitru nebyl spokojen. Nakonec ale vše dopadlo přirozeným vývojem – každodenním skicováním jsem mohl rozvinout bohatý základ figurálních motivů pro malířské pojetí. Malování probíhající ve dvou kontinuálních epizodách způsobilo ztrátu prvotní uvolněnosti rukopisu, kterým se mi podařilo zachytit většinu figur. Ve druhé fázi jsem pak místy bohužel zabředával do opakovaného malířského řešení figur, které se projevuje na figurách jejich „ztuhlostí“. Celkově jsem však s dílem spokojený – můžu upřímně říct, že jsem zaznamenal ve své tvorbě viditelný pokrok a lidskou figurou jako námětem se hodlám zabývat i nadále.



Obr. 68 – Autorská práce
Figurální kompozice (konstelace 1), 2014



Obr. 69 – Autorská práce
Figurální kompozice (konstelace 2), 2014

ZÁVĚR

Bakalářskou prací na téma Figurální malba v závěsném obraze jsem se snažil vypracovat s velkou pečlivostí a důsledností. Motivací mi byly podnětné konzultace ze strany kantorů katedry výtvarné výchovy, díky kterým jsem byl schopný vymezit si problematiku zkoumanout v teoretické části na užší celky a ty rozvinout hlouběji. Z vlastního zájmu jsem se zaměřil více na část zabývající se figurální malbou. V té se snažím nastítnit možnosti zobrazení lidské figury v historickém kontextu, přičemž zkoumám figuru z její formální a významové stránky. V druhé části se pokouším přiblížit fenomén závěsného obrazu – jak se měnil jeho význam a funkce, jeho proměnu vlivem autoritativního přístupu, jeho fyzickou podstatu a jeho přesah do současnosti. Téma bakalářské práce však stále nabízí nové úhly pohledu, které lze dále zkoumat například v rámci diplomové práce.

Na základě předchozí zkušenosti jsem téma v souladu s teoretickou částí aplikoval do edukačně-terapeutické praxe v rámci výtvarného zadání klientům. Dostalo se mi pozitivních výsledků, bylo by tak možné s danými klienty téma rozšířit a prohloubit jej například opět v diplomové práci.

V poslední, praktické části, konfrontuji teoretickou část s vlastní výtvarnou tvorbou. Ta v rámci této práce vrcholí do malířského díla, které mi umožnilo uplatnit některé teoretické poznatky. Dílo a jeho reflexe mi pomohla k vývoji osobního výtvarného jazyka, téma tak vybízí k jeho dalšímu výtvarnému prohlubování.

Literární zdroje

Aumont, Jacques. *Obraz.* Praha : Akademie múzických umění, 2010.

Baleka, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika).* Praha : Academia, 1997.

David Sylvester, Francis Bacon. *Rozhovory s Francisem Baconem: 1962-1979.* Praha : Arbor Vitae, 1999.

Dubuffet, Jean. *Prospectus aux amateurs de tous genres.* Paříž : autor neznámý, 1946.

Eco, Umberto. *Dějiny ošklivosti.* Praha : Argo, 2007.

Gombrich, Ernst Hans. *Příběh umění.* Praha : Argo, 2006.

Horáček, Radek. *Galerijní animace a zprostředkování umění: poslání, možnosti a podoby seznamování veřejnosti se soudobým výtvarným uměním prostřednictvím aktivizujících programů na výstavách.* Brno : Akademické nakladatelství CERM, 1998.

Zdeněk Beran a kolektiv. *Zdeněk Beran.* Praha : Národní galerie v Praze, 2004.

Kramář, Vincenc. *O obrazech a galeriích.* Praha : Odeon, 1983.

Kříž, Jan. *Jean Dubuffet.* Praha : Odeon, 1989.

Lamač, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: od Cézanna po Dalího.* Praha : Odeon, 1989.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie - Láokoón- Stati.* 1980.

Mikš, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění.* Brno : Barrister & Principal, 2008.

Miroslav Petříček, Martin Velíšek. *Pohledy (které tvoří obrazy).* Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2012.

Mucha, Jiří. *Kankán se svatozáří.* Praha : Obelisk, 1969.

Pečírka, Jaromír. *Leonardo da Vinci.* Praha : Odeon, 1975.

Pijoan, José. *Dějiny umění; [Díl] 1.* Praha : Knižní klub; Balios, 1998.

— *Dějiny umění; [Díl] 5.* Praha : Euromedia Group; Balios; Knižní klub, 1999.

— *Dějiny umění; [Díl] 6.* Praha : Euromedia Group; Knižní klub; Balios, 1999.

— *Dějiny umění; [Díl] 7.* Praha : Euromedia Group; Knižní klub; Balios, 2000.

— *Dějiny umění; [Díl] 8.* Praha : Euromedia Group; Knižní klub; Balios, 2000.

Roeselová, Věra. *Řady a projekty ve výtvarné výchově.* Praha : Sarah, 1997.

Slavík, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefilitiky; 1. díl.* Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2011.

Švarcová, Iva. 2006. *Mentální retardace.* Praha : Portál, 2006.

Vaňek, Jiří. 2009. *Způsoby estetického prožívání.* Praha : Galerie Zdeněk Sklenář, 2009.

Obrazové zdroje

Obr. 1 – Paul Klee: *Nakreslený a podepsaný*, 1935, olej a vodové barvy, gáz na lepence, 29,5 x 21 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung, Nordrhein-Westfalen, Německo

Obr. 2 – Paul Klee: *Běžec na branku*, 1921, akvarel a tužka na papír, 39 x 30 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Obr. 3 – Jean Dubuffet: 1947, *Dhotel s meruňkovým nádechem*, olej na plátně, 116 x 89 cm

Obr. 4 – Jean Dubuffet: 1950, z cyklu *Těla dam – Krvavá krajina*, Olej na plátně, 114 x 87 cm

Obr. 5 – Pablo Picasso: *Žena s mandolínou II*, 1910, olej na plátně, 100 x 74 cm, Museum of Modern Art, New York, USA

Obr. 6 – Pablo Picasso: *Hlava*, 1928, Koláž a olej na plátně, 55 x 33 cm

Obr. 7 – Jiří Načeradský: *Snívá a rotující*, 1987, olej na plátně

Obr. 8 – Jiří Načeradský: *Na Lovu*, 2010, olej na plátně

Obr. 9 – Australští domorodci: *Barrgin (žena boha blesku)*, 1964, jeskynní malba, dostupné na <http://www.gettyimages.com/>

Obr. 10 – Francis Bacon: *Dvě figury*, 1953, olej na plátně, 125,5 x 116,5 cm, soukromá sbírka

Obr. 11 – Francis Bacon: *Tři studie Muriel Belcherové*, 1996, prostřední panel, olej na plátně, 35,5 x 30,5 cm, soukromá sbírka

Obr. 12 – Francis Bacon: *Tři studie pro Ukřižování*, 1962, prostřední panel, olej s pískem, na plátně, 198,2 x 144,8 cm, Museum of Modern Art, New York, USA

Obr. 13 – Francis Bacon: *Triptych Srpen 1972*, 1972, levý panel, olej na plátně, 198 x 147,5 cm, Tate Gallery, Londýn

Obr. 14 – Lucian Freud: *John Deakin*, 1964, olej na plátně, 24,8 x 30,2 cm, soukromá sbírka

Obr. 15 – Lucian Freud: *Rose*, 1978/9, olej na plátně, 91,5 x 78,5 cm, soukromá sbírka

Obr. 16 – Lucian Freud: *Smějící se nahý dívka*, 1963, olej na plátně, 34 x 28 cm, soukromá sbírka

Obr. 17 – Zdeněk Beran: *Návrh figur pro obřadní síň krematoria*, 1959-62, nástěnná malba, 100 x 74 cm

Obr. 18 – Zdeněk Beran: *Dýňovitá hlava jedince*, 1966, acronex a olej na sololitu, 80,5 x 110,5 cm

Obr. 19 – Zdeněk Beran: *Odvrácená strana torza II*, 2005, olej, akrylový tmel, alkapren, sláma na plátně, 201 x 278 cm

Obr. 20 – Gerhard Richter: *Ema (Akt na schodech)*, 1966, olej na plátně, 200 x 130 cm

Obr. 21 – *Lov kanců*, jeskynní malba, Ares del Maestre, Španělsko, jeskyně Remigia, přístupné na <http://www.panoramio.com/photo/3534122>

- Obr. 22 – Guido Reni: *Hippomenes a Atalanta*, 1618-19, olej na plátně, 192 x 264 cm, Museo del Prado, Madrid, Španělsko
- Obr. 23 – Edgar Degas: *Špičky*, 1878, olej na plátně, 50 x 61 cm, soukromá sbírka
- Obr. 24 – Herni Matisse: *Tanec*, 1910, olej na plátně, 260 x 391 cm, Hermitage Muzeum, Petrohrad
- Obr. 25 – Marcel Duchamp: *Akt sestupující ze schodů*, 1912, olej na plátně, 57 x 35 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
- Obr. 26 – Jiří Načeradský: *Běžící muži*, 1967
- Obr. 27 – Masaccio: *Vyhnání z ráje*, 1426-7, nástěnná malba, kaple Brancacci, Florencie
- Obr. 28 – Carravaggio: *Hlava Medusy (detail)*, 1597, olej na plátně nasazen na dřevo, 60 x 55 cm, Uffizi, Florencie
- Obr. 29 – Francis Goya: *Saturn požírající svého syna* 1821-22, olejová nástěnná malba přesunutá na plátno, Museo del Prado, Madrid, Španělsko
- Obr. 30 – Francis Bacon: *Studie podle Velásquezova portrétu Papeže Innocenta X.*, 1953 olej na plátně, 153 x 118,1, Des Moines, Nathan Emory Coffin Collection, Iowa, USA
- Obr. 31 – Michelangelo Buonarroti: *Stvoření Adama*, 1512, freska, strop Sixtinské kaple, Vatikán
- Obr. 32 – Lucas Cranach st.: *Adam a Eva*, 1538, olej na panel, Šternberský palác, Národní galerie, Praha
- Obr. 33 – Diego Velásquez: *Venušina toaleta*, 1650, olej na plátně, 122,5 x 177 cm, Národní galerie, Londýn
- Obr. 34 – Gustav Courbet: *Ženy při koupeli (detail)*, 1853, olej na plátně, 227 x 193 cm, Musée Fabre, Montpellier, Francie
- Obr. 35 – Lucian Freud: *Velká Sue (detail)*, 1995, olej na plátně, 150 x 280 cm, soukromá sbírka
- Obr. 36 – Hieronymus Bosch: *Nesení kříže (detail)*, 1515-1516, olej na dřevěné desce, 74 x 81 cm, Museum voor Schone Kunsten, Gent, Belgie
- Obr. 37 – Honoré Daumier: *Don Quijote a Sancho Pansa*, 1870, olej na plátně, 51 x 32 cm, Neue Pinakothek, Mnichov
- Obr. 38 – Edvard Munch: *Výkřik*, 1870, olej na plátně, 51 x 32 cm, Národní galerie v Oslu
- Obr. 39 – Albrecht Dürer: *Autoportrét*, 1500, kombinovaná technika na lipovém dřevě, 67,1 x 48,7 cm, Alte Pinakothek, Mnichov
- Obr. 40 – Rembrandt van Rijn: *Autoportrét (detail)*, 1665, olej na plátně, 111 x 85 cm, English Heritage, Kenwood House, Londýn
- Obr. 41 – Theodor Géricault: *Poslední autoportrét jako umírající muž*, 1824, olej na plátně
- Obr. 42 – Frida Kahlo: *Zlomený sloup*, 1944, olej na sololitu, 43 x 33 cm, Collection of Dolores Olmedo Mexico City, Mexico

- Obr. 43 – Chuck Close: *Velký autoportrét*, 1967-8, akryl na plátně, 273 x 213 cm, Walker Art Center, Minneapolis, USA
- Obr. 44 – Albrecht Dürer: *Autoportrét-akt*, 1500-5, kresba perem a štětcem, černý inkoust, běloba, papír, 29,1 x 15,3 cm, Schlossmuseum, Výmar
- Obr. 45 – Egon Schiele: *Autoportrét*, 1910, kresba perem, temperami a akvarelem na papír, 21,9 x 14,5 cm, Albertina, Vídeň
- Obr. 46 – Lucian Freud: *Reflexe (Autoportrét)*, 1981-2, olej na plátně, 30,5 x 25,4 cm, soukromá sbírka
- Obr. 47 – Vlastimil, fotografie, archiv autora
- Obr. 48 – Vlastimil: *Dvojitý autoportrét (vlevo představa, vpravo odraz)*, archiv autora
- Obr. 49 – Petr, fotografie, archiv autora
- Obr. 50 – Petr: *Dvojitý autoportrét (vlevo představa, vpravo odraz)*, archiv autora
- Obr. 51 – Radek, fotografie, archiv autora
- Obr. 52 – Radek: *Dvojitý autoportrét (vlevo odraz, vpravo představa)*, archiv autora
- Obr. 53 – Jaroslav, fotografie, archiv autora
- Obr. 54 – Jaroslav: *Dvojitý autoportrét (vlevo představa, vpravo odraz)*
- Obr. 55 – *Komparace autoportrétů*, archiv autora
- Obr. 56 – Autorská práce: *Souboj*, 2012, grafitová tužka na balicím papíru, archiv autora
- Obr. 57 – Autorská práce: *Figura v pohybu*, 2013, tempera a bílý latex na balicím papíru, archiv autora
- Obr. 58 – Autorská práce: *Studie sedícího aktu*, 2013, akryl na sololit, archiv autora
- Obr. 60 – Autorská práce: *Saunování*, 2014, akryl na plátno, archiv autora
- Obr. 61 – Autorská práce: *Studie aktu*, 2012, tužka na papír, archiv autora
- Obr. 62 – Autorská práce: *Kreslířův zpěv, hudebníková kresba*, 2013, grafitová tužka na balicím papíru, archiv autora
- Obr. 63 – Autorská práce: *Autoportrét*, 2013, umělý uhlík na papír, archiv autora
- Obr. 64 – Autorská práce: *Studie figury*, 2014, umělý uhlík a tempera na papír, archiv autora
- Obr. 65 – Autorská práce: *Studie aktu*, 2013, grafitová tužka na papír, archiv autora
- Obr. 66 – Autorská práce: *Kresby figur*, 2014, černý centropen na papír
- Obr. 67 – Autorská práce: *Figurální kompozice (první verze)*, 2014, tužka na bílém plátně, digitálně upraveno
- Obr. 68 – Autorská práce: *Figurální kompozice (konstelace 1)*, 2014, tužka, bílý latex, akrylové barvy na plátně, 150 x 90 cm
- Obr. 69 – Autorská práce: *Figurální kompozice (konstelace 2)*, 2014, tužka, bílý latex, akrylové barvy na plátně, 150 x 90 cm

Internetové zdroje

Artlist – Centrum pro současné umění Praha: Jiří Načeradský. [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: <http://artlist.cz/index.php?id=1234>

Brainy Quote: Pablo Picasso Quotes. [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/p/pablopicas104106.html>

Brainy Quotes: Lucian Freud Quotes. [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: http://www.brainyquote.com/quotes/authors/l/lucian_freud.html

Česká Televize: Na plovárně s Adrienou Šimotovou. In: [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/20352216044-na-plovarne-s-adrienou-simotovou/>

Český rozhlas: Jiří Načeradský: "Obraz zůstane vždycky...". [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/635721

Parks Australia: Rock art. [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: <http://www.parksaustralia.gov.au/kakadu/plan-your-trip/rock-art.html>

Wikipedie - Otevřená encyklopedie: Slovanská epopej. In: [online]. [cit. 2014-06-13]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Slovansk%C3%A1_epopej#cite_ref-3

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Akademický rok: 2012/2013

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Jméno a příjmení: **Jan Kroutil**

Studijní program: **Specializace v pedagogice**

Studijní obor: **Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání**

Děkan fakulty Vám podle zákona č. 111/1998 Sb. určuje tuto bakalářskou práci:

Název práce: **Figurální malba v závěsném obraze**

Jazyk práce: **čeština**

Zásady pro vypracování:

Teoretická část:

Zkoumání souvislostí závěsného obrazu v oblasti výtvarného provozu z historického hlediska, jeho dnešní podoba a využití, významné autority a jejich vliv na vývoj závěsného volného obrazu. Význam a vývoj zobrazování figury v malbě, obraz člověka jako reflexe a měřítko ke vnímání individuální existence.

Praktická část:

Uchopení a zpodobnění reality v malovaném obraze, hledání způsobů vyjadřování vizuálního světa malbou, vytvoření si výrazových způsobů pomocí malby. Figurální malba doplněná kresebnými studiemi.

Didaktická část:

Uplatnění tématu ve výtvarné výchově, závěsný obraz a práce s ním jako klíč k porozumění malířství. Hra s motivem figury. Navrhnout interpretační pozice a aplikační možnosti tématu v mimoškolní pedagogice, popřípadě v galerijní edukaci.

Seznam odborné literatury:

Aumont, Jacques. Obraz. Praha : Akademie múzických umění, 2010.
Baleka, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika). Praha : Academia, 1997.
David Sylvester, Francis Bacon. Rozhovory s Francisem Baconem: 1962-1979. Praha : Arbor Vitae, 1999.
Dubuffet, Jean. Prospectus aux amateurs de tous genres. Paříž : autor neznámý, 1946.
Eco, Umberto. Dějiny ošklivosti. Praha : Argo, 2007.
Gombrich, Ernst Hans. Příběh umění. Praha : Argo, 2006.
Horáček, Radek. Galerijní animace a zprostředkování umění: poslání, možnosti a podoby seznamování veřejnosti se soudobým výtvarným uměním prostřednictvím aktivizujících programů na výstavách. Brno : Akademické nakladatelství CERM, 1998.
Zdeněk Beran a kolektiv. Zdeněk Beran. Praha : Národní galerie v Praze, 2004.

Kramář, Vincenc. O obrazech a galeriích. Praha : Odeon, 1983.
 Kříž, Jan. Jean Dubuffet. Praha : Odeon, 1989.
 Lamač, Miroslav. Myšlenky moderních malířů: od Cézanna po Dalího. Praha : Odeon, 1989.
 Lessing, Gotthold Ephraim. Hamburská dramaturgie - Láokoón- Stati. 1980.
 Mikš, František. Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění. Brno : Barrister & Principal, 2008.
 Miroslav Petříček, Martin Velíšek. Pohledy (které tvoří obrazy). Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2012.
 Mucha, Jiří. Kankán se svatozáří. Praha : Obelisk, 1969.
 Pečírka, Jaromír. Leonardo da Vinci. Praha : Odeon, 1975.
 Pijoan, José. Dějiny umění; [Díl] 1. Praha : Knižní klub; Balios, 1998.
 — Dějiny umění; [Díl] 5. Praha : Euromedia Group; Balios; Knižní klub, 1999.
 — Dějiny umění; [Díl] 6. Praha : Euromedia Group; Knižní klub; Balios, 1999.
 — Dějiny umění; [Díl] 7. Praha : Euromedia Group; Knižní klub; Balios, 2000.
 — Dějiny umění; [Díl] 8. Praha : Euromedia Group; Knižní klub; Balios, 2000.
 Roeselová, Věra. Rady a projekty ve výtvarné výchově. Praha : Sarah, 1997.
 Slavík, Jan. Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefietiky; 1. díl. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2011.
 Švarcová, Iva. 2006. Mentální retardace. Praha : Portál, 2006.
 Vaňek, Jiří. 2009. Způsoby estetického prožívání. Praha : Galerie Zdeněk Sklenář, 2009.


Vedoucí bakalářské práce: **doc. ak. mal. Hůla Zdeněk**

Oponenti:


Konzultanti: **PhDr. Uhl Skřivanová Věra, Ph.D.**

Datum zadání bakalářské práce: 28.2.2013

Termín odevzdání bakalářské práce: dle harmonogramu příslušného akademického roku



 Student



 Vedoucí katedry

V Praze dne 17.6.2014